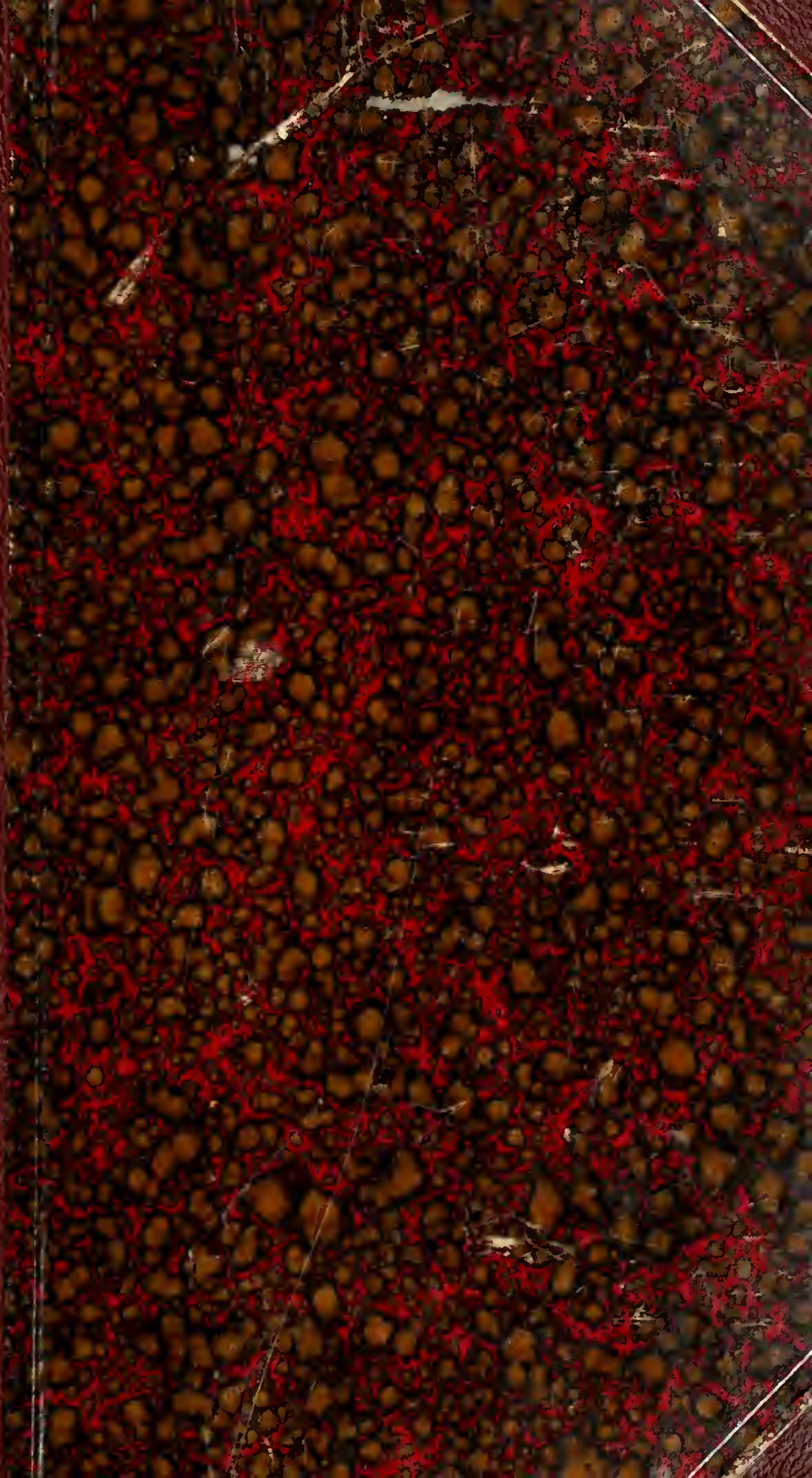


ONZE KUNST

DEEL XIII

ONZE KUNST

VOORTZETTING VAN DE VLAAMSCHE SCHOOL

HOOFDREDACTEUR :

P. BUSCHMANN Jr.

Rubriek Ambachts- en Nijverheidskunst onder Redactie van
de Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst.
Redactie-Commissie : H. Ellens, Jac. Ph. Wormser, R. W. P. de Vries Jr,
C. Oosschot, Jac. van den Bosch.

DEEL XIII

7e JAARGANG · 1e HALFJAAR

JANUARI-JUNI

1908



J.-E. BUSCHMANN · DRUKKER-UITGEVER · ANTWERPEN

L. J. Veen
AMSTERDAM

De Nederl. Boekhandel
ANTWERPEN


LIBRARY
MAR 2 1966
UNIVERSITY OF TORONTO

ADRIAEN BROUWER: ZELFPORTRET

Mauritshuis, den Haag.



ADRIAEN BROUWER EN DE ONTWIKKELING ZIJNER KUNST



In 1905 noodigde ons Antwerpen op de mooie Jordaens-tentoonstelling en het volgend jaar gaven de Rembrandt-feesten in Holland aanleiding tot een spontane uiting van geestdrift. Middelerwijl ging het derde eeuwfeest van Adriaen Brouwer in stilte voorbij.

De geboorte-datum van den kunstenaar (1605 of 1606), staat nog niet geheel vast, maar dat ware toch al een heel weinig afdoende reden om dit buitengewone genie de eer te ont-houden, die hem toekomt.

Brouwer is, al klinkt zijn naam gemeenzaam, over 't algemeen toch weinig bekend. In de meeste musea zijn z'n werken zeldzaam en wie de Pinacotheek te München niet heeft bezocht, kan zich maar een onvolledig denkbeeld van den schilder maken. Hij wordt dikwijls als een genre-schildertje beschouwd en men sluit hem buiten de rij der heel grooten.

Nu er van een tentoonstelling van 's kunstenaars werk, de eenige doeltreffende hulde, niets is gekomen, scheen het mij gepast om, naast enkele meer beroemde werken, een aantal onuitgegeven of weinig bekende stukken openbaar te maken, waarvan de meeste zich in beroemde verza-melingen te Parijs bevinden [1].

De Pinacotheek in München, met haar zeldzaam geheel van achttien stukken van den Meester, heeft den naam van de eenige plaats te zijn waar men Brouwer's kunst in haar volle ontluiking kan bewonderen. En toch is de Parijsche reeks, die we hier afbeelden, zeker niet minder belangrijk, eerstens wat betreft hun aantal, want in welke andere hoofdstad vindt men zooveel stukken van den Meester bijeen? en vervolgens om hun verscheidenheid, die alle zijden dezer machtige en afwisselende kunst doet uitkomen. Het landschap bijv., een der verrassendste kanten in het werk van Brouwer, dat in München geheel ontbreekt, is er goed vertegenwoordigd.

[1] Ik stel er prijs op om hier den verzamelaars dank te zeggen voor hun bereidwillig-heid in het bezorgen der fotografieën van de schilderijen in hun bezit.

We hebben getracht onze afbeeldingen in ongeveer chronologische volgorde te rangschikken, hetgeen ons veroorloven zal om Brouwer na te gaan in zijn opeenvolgende overgangen, van den aanvang af tot aan zijn laatste dagen.

Niets is aantrekkelijker dan om de geleidelijke ontwikkeling van dezen kunstenaar te volgen. Brouwer's loopbaan was maar kort, zeker niet langer dan 17 jaren, maar die zich binnen een der belangrijkste tijdvakken van de kunstgeschiedenis afspelen. Het was het tijdstip, waarop de Vlaamsche en de Hollandsche kunst meer en meer hun karakterverschillen uit deden komen en zich in onderscheidene en vaak tegenovergestelde richtingen bewogen.

Het levenswerk van Brouwer heeft van deze belangrijke crisis de sporen bewaard. Zijne zwerftochten door beide landen stelden hem aan de meest uiteenloopende invloeden bloot. Een keur van Hollanders en Vlamingen heeft meegeholpen bij de vorming zijner kunst, die, zooals we zullen zien, geheel op traditie berustte. Het was Frans Hals zelf die zijner voorzichtige techniek meer lenigheid en gemakkelijkheid leerde. Rubens heeft hem vervolgens een meer objectieve opvatting ingegeven en vooral dat streven naar een afgeronde compositie, die soms aan den « grooten stijl » raakt en zelfs aan zijne platste onderwerpen iets heldhaftigs en beslissends verleent.

Door het feit van deze dubbele opleiding kan geen der beide landen hem geheel tot de zijne rekenen. Brouwer was nog een Nederlandsch Meester, zooals de vorige eeuwen ze hadden gekend. Hij is een der laatsten geweest die met één penseel de Hollandsche teerheid en de vurigheid der Vlamingen wist te vertolken.

Zoo stelden dan ook Vlamingen en Hollanders hem gelijkelijk op prijs. Hij werd ontvangen met één zelfde geestdrift door de meest merkwaardige geesten van beider ras. Rembrandt bezat tusschen de verbazende schatten van zijn particulier kabinet acht *stukkies*, waaronder toen reeds twee copieën en een boek vol van de tegenwoordig zoozeer gezochte schetsen. Rubens van zijn kant telde in zijn verzameling 17 stukken van Brouwer, die zoo'n beetje zijn beschermeling was.

En wat hij was in zijn eigen tijd, is Brouwer na zijn al te vroegen dood gebleven : de lieveling van een kenners-keur. Alleen de Engelschen hebben hem nooit op de juiste waarde geschat. Men vraagt zich af of hun puritanisme ditmaal hun breed en open oordeel bedroog. Met uitzondering van twee landschappen, zijn de weinige, zich in Engeland bevindende stukken onbelangrijk. Alleen de prachtige *Tabakskroeg* in het Museum te Dulwich ([1]) is van allereersten rang. Maar men behoeft zich niet te verbazen dat een volk, dat Ruskin

([1]) Een kopie naar dit stuk, al van 1640, bevindt zich te Brussel in de verzameling van den Hertog van Arenberg.

heeft voortgebracht een schilder verwaarloosde die de *knip* slechts verliet om het rookershol binnen te treden en wiens leven naar alle waarschijnlijkheid alles behalve stichtelijk verliep. ([1])

De anecdoten zijner biografen, onjuist in allerlei bizonderheden, geven niettemin, zooals uit betrouwbare bescheiden blijkt, een tamelijk juisten indruk van dit Zigennersleven, dat in zekere trekken herinnert aan dat van François Villon en zooveel anderen en waarin het tooneel, de krijg en het gevang een belangrijke plaats hebben ingenomen.



ADRIAEN BROUWER : De Dorpsbarbier.
(Verz. Maurice Kann, Parijs).

Niettegenstaande dit kortstondige, ongeregelde leven liet Brouwer een tamelijk belangrijk œuvre na, dat geschat mag worden op een 125 à 150 schilderijen, met inbegrip van enkele composities, alleen in plaatsnede bewaard of vermeld in boedelbeschrijvingen. Tot onze spijt beschikken wij niet over de noodige ruimte om over Brouwer als teekenaar genoegzaam uit te weiden. Wij zullen enkel zeggen dat zijne teekeningen door hun techniek en hun geest tegelijk aan Rembrandt en aan het beste wat Japan voortbracht, doen denken.

Adriaen Brouwer werd te Oudenaarde geboren in 1605 of 1606. Volgens

([1]) De *National Gallery* bezit geen enkel schilderij van Brouwer. Sedert enkele maanden wordt er een *Interieur van een Herberg* tentoongesteld, eigendom van Sir Hickman Bacon, een onbetwistbaar werk van den meester, van groote afmeting, met heerlijke details, maar nogal onsamenhangend in de compositie.

een goed gestaafde overlevering schilderde zijn vader kartons voor de tapijten die in die stad geweven werden; men mag dus veronderstellen dat sinds zijn eerste jeugd Brouwer met schildersgereedschap leerde omgaan. Dezelfde



ADRIAEN BROUWER: Boerenrondedans.
(Verz. A. Schloss, Parijs).

overlevering deelt ons mee dat jonge Adriaen vóór zijn zestiende jaar het ouderlijk huis had verlaten

Eerst in Maart 1625 vinden we hem weer te Amsterdam. Waar heeft hij de twee of liever drie tusschenjaren gezeten, die ongetwijfeld van het hoogste belang voor de vorming van zijn kunst geweest zijn?

Dit kan, zijn eerste werk bevestigt het duidelijk, nergens anders dan te Antwerpen zijn geweest. Overigens ware het vrij onwaarschijnlijk dat Brouwer naar Holland zou vertrokken zijn zonder zich op te houden in deze stad, die de bakermat der Vlaamsche kunst was. In zijn eerste stukken spreekt duidelijk de invloed van den grooten schilder der vorige eeuw: Peter Bruegel den Oude: het is waarschijnlijk dat de zoon Peter Brueghel de Jonge, hem de opvatting en zelfs de techniek van zijn beroemden vader heeft meegedeeld, wiens compositie's hij herhaalde of kopieerde, waardoor te Antwerpen, in volle XVII[e] eeuw een eigenaardig archaïstische richting levendig bleef.

ADRIAEN BROUWER . DE MOERDIJKSCHE BOEREN

(Verz. Maurits Kann, Parijs)



Het voorbeeld van Rubens integendeel heeft Brouwer's debuut geenszins beïnvloed. Op dat oogenblik was de Grootmeester in beslag genomen door zijn werken voor Maria van Medicis in het Luxembourg, waardoor een herhaaldelijk verblijf te Parijs noodzakelijk was. Alleen voor Bruegel de Oudere, van wien Brouwer zonder twijfel origineelen gezien had, ontstak hij in geestdrift, en zijn talent kreeg daardoor zijn beslissende richting. Zoo betrad Brouwer het traditioneele pad; hij werd een Boerenschilder.

Het kan dus niet verwonderen, dat twee karakteristieke scheppingen van zijn eersten tijd eenmaal, volgens de uitspraak van Bürger, als « ellendige copieën naar Peter Bruegel den Ouden » beschouwd werden. Het zijn twee kleine paneeltjes in het Rijksmuseum te Amsterdam, authentieke werkjes van den Meester.

Verder kan men uit verschillende musea en collecties een klein aantal gelijksoortige stukjes vermelden, die nog te Antwerpen of onmiddellijk na zijn vertrek uit die stad werden geschilderd. Alles er in is Vlaamsch: kleur, teekening, opvatting; onmogelijk om er eenigerlei Hollandsche invloeden in te ontdekken. Een *Boerengezin*, onlangs overgegaan in de verzameling van den Heer L. Nardus te Suresnes, behoort tot dezen tijd, evenals een *Interieur van een Herberg*, door Dr. A. Bredius aan het Museum van Cassel ten geschenke gegeven. We geven er drie van weer, waarvan het eerste, uit de collectie van wijlen Maurice Kann, de *Dorpsbarbiers*, zeker tot zijn heel vroegen tijd behoort. Evenals bij Bruegel den Ouden, merkt men er een neiging in op naar de karikatuur en naar franke, krachtige, tegenover elkaar gestelde kleuren.

De *Boeren-Rondedans*, uit de verzameling Adolf Schloss, een traditioneel onderwerp dat Brouwer in den eersten tijd dikwijls herhaald heeft, dagteekent waarschijnlijk kort na zijn vertrek uit Antwerpen. Om dit stukje laten zich dan eenige werkjes groepeeren die ons enkel uit oude plaatsneden of teekeningen zijn bekend. In een mooi groen of warm bruin, doet de aanstaande kolorist zich reeds hier en daar kennen. De twee doedelzakblazers links en de geschoren gezichten herinneren over 't algemeen nog aan den Ouden Bruegel. Het conventioneele landschap, met het kunstmatige groen schijnt wél van de hand van den meester zelf te zijn.

De *Moerdijksche Boeren* uit de verzameling Maurice Kann, zou ik integendeel willen plaatsen in het begin der eerste Antwerpsche periode en vóór de aankomst van den schilder te Amsterdam. Opvatting en uitvoering verraden een welbeslagen handwerksman, maar zijn gelijkelijk archaïseerend. Men waant zich in een vorige eeuw, in de buurt van Jeroen Bosch. De kleurschakeeringen zijn dezelfde als op de overige vroege stukken, de licht roomkleurige of helder kersroode kielen, de groene broek, de donkerblauwe mutsen.

Men voelt dat Brouwer al meer kunstenaar wordt, vooral in zijn behandeling van kleine voorwerpen. Een poes, neergezeten op een aarden test, is een vermakelijk detail. Op een mooie koperen vijzel ziet men, in het midden van de fries, de voorletters van den kunstenaar.

We hebben aan dit stuk de oude benaming teruggegeven, die men op een plaatsnede van P. Maleuvre leest en die ongetwijfeld van goede traditie is. Deze titel heeft het voordeel dat het dit kapitale stuk, dat alles behelst wat de jeugdige Brouwer reeds had verworven op het oogenblik dat hij den Moerdijk ging oversteken, wèl situeert.

De uitsluitend Vlaamsche inspiratie van een dergelijk werk springt in 't oog. Ook vereischt de loopende meening een verbetering, die de loopbaan van den kunstenaar eerst in Holland doet beginnen d. w. z. op zijn twintigste jaar ongeveer. Door enkele jeugdwerken uit Antwerpen te dateeren, verdeelt men beter Brouwer's werk volgens de invloeden, die hij achtereenvolgens ondergaan heeft.

Uit dit alles mag men besluiten dat Adriaen Brouwer van een merkwaardige vroegrijpheid is geweest, hetgeen overigens in die vruchtbare tijden niets ongewoons was. Onnoodig om hier het klassieke voorbeeld van Lucas van Leyden aan te halen; men denke hier slechts aan Gabriël Metsu en Paulus Potter — van dezen laatste herinner ik mij in South-Kensington-Museum een teekening op velijn te hebben gezien, van de hoogste volmaaktheid, die in 1612 was uitgevoerd; de kunstenaar was toen zestien jaar! Men neigt er toe om een dergelijke vroegrijpheid toe te schrijven aan den jeugdigen Brouwer, waarvan hij reeds blijk had gegeven, toen hij zoo vroeg zijn vaderlijk huis verliet.

Het was veeleer om staatkundige redenen en geenszins om les te gaan nemen, dat Brouwer zich naar Amsterdam begaf. Er wordt verteld dat hij bij het beleg van Breda aan Hollandsche zij zou hebben gevochten, een overlevering, eigenaardigerwijs ondersteund door een kaart van hetzelfde beleg, die later in zijn boedelbeschrijving vermeld wordt. Opmerking verdient evenwel dat Breda zich niet overgaf vóór Juni 1625, na een beleg van tien maanden, en dat Brouwer in Maart van hetzelfde jaar al te Amsterdam was.

Enkele bescheiden duiden aan dat Brouwer vanaf zijn komst te Amsterdam, een zekere autoriteit deed gelden die zich gemakkelijk verklaren laat, als hij « stukkies » van de hoedanigheid der *Moerdijcksche Boeren* met zich mee bracht. Hij gedroeg zich ook volstrekt niet als leerling; we vinden hem in gezelschap van schilders en tooneelisten; 't schijnt dat hij er opgang heeft gemaakt.

Het spreekt van zelf dat Brouwer na zijn aankomst te Amsterdam niet onmiddellijk zijn Vlaamschen stijl heeft prijs gegeven. Het was waarschijnlijk

omstreeks dezen tijd dat hij het geestige stukje *de Huiselijke Twist* uit de Verzameling Schloss heeft geschilderd. Het kersroode buis en de donkerblauwe muts vinden we er nog op, de uitvoering er van is nog minutieus, maar de kleur al somberder en gedempter.



ADRIAEN BROUWER : Huiselijke Twist.
(Verz. A. Schloss, Parijs).

Een variante dezer compositie, die dezelfde kwaliteiten toont, bevindt zich in het Dresdensche museum; dàar is de man met het intiem toilet van een zuigeling bezig, een drollig tooneeltje dat tot een reeks, *de Vijf Zinnen*, behoort en dat *de Reuk* moet voorstellen. Een tamelijk platte anecdote, door Houbraken vermeld, schijnt door dit tafereeltje te zijn ingegeven. Het zou niet de eerste maal zijn dat men uit een kunstgewrocht een stukje levensgeschiedenis van den schilder had getrokken.

In het begin van 1627, Brouwer was toen 21 of 22 jaar, droeg een zijner Amsterdamsche vrienden hem een gedicht op en spreekt van zijn ver verbreiden roem. Op dat oogenblik is Brouwer te Haarlem, waar hij reeds in 1626 wordt vermeld als « Beminnaar » eener Rederijkerskamer. Klaarblijkelijk was hij niet lang te Amsterdam gebleven, maar naar Haarlem verhuisd, waar hij zich na een verblijf van vijf of zes jaar zoozeer had ingeburgerd dat

men meende dat hij in die stad geboren was. De opdracht van 1627 noemt hem reeds « Schilder van Haarlem ». En in deze stad valt een der meest curieuse gebeurtenissen der Kunstgeschiedenis voor : de ontmoeting van Brouwer en Frans Hals.

Op het eerste gezicht waren er tusschen die beiden enkel verschillen op te merken.

Een echte schilder van ras, door de stevigste traditie gevoed, hebben we den jeugdigen Brouwer het pad zien volgen, dat door Jeroen Bosch en Bruegel den Oude, zijne groote voorloopers, was gebaand. Hij heeft hun wijze van opvatting, ja zelfs hun techniek nagevolgd. Frans Hals daarentegen is een spontaan genie, geen enkele draad verbindt hem rechtstreeks met de voorafgaande tijden. Van geheel modern levensbewegen trilde zijn kunst, waarin alles nieuw was : opvatting, uitvoering en kleur. Hij hield van groote afmetingen, en hij werkte met den eersten slag, op een vaste, breede wijze. Brouwer van zijn kant kende enkel kleine paneeltjes en een uitvoerige techniek werkend met « glacis » en fijn gepunte penseeltjes.

Een enkele omstandigheid zou over zooveel kontrasten zegevieren : tusschen den geest van beide kunstenaars was groote gemeenschap; ze waren gemaakt om elkaar te begrijpen.

Men stelle zich voor wat er van Brouwer zou zijn geworden zonder tusschenkomst van Frans Hals ! Zou hij ooit iets anders geweest zijn dan een uitstekende archaïsant, heel rijk begaafd weliswaar, maar die er wellicht nooit zou in zijn geslaagd om zijn eigen persoonlijkheid te bevrijden? Want dat is wel het werk geweest van Hals.

Hals een « vierendeel eeuws » de oudere van Brouwer, kreeg natuurlijk een zeker overwicht over den jeugdigen artiest, maar toonde zich, als bij andere gelegenheden, een uitstekend opvoeder. Bij zijn kontakt verloor Brouwer geen enkele der grondkwaliteiten, die hij uit Vlaanderen had meegebracht. Hals gaf alleen wijzigingen aan, die echter voor het vervolg van kapitaal belang zouden wezen. Hij sneed, om zoo te zeggen, zijn jongen vriend den tongriem los. Hij maakte hem oneindig meer bekwaam om zijn eigen sensaties te vertolken, door hem te begiftigen met een versoepelde techniek.

Toch verliet Brouwer nooit geheel de schilderwijze die hij in Vlaanderen geleerd had, hetgeen aanduidt dat hij niet aan Frans Hals de *elementen* van zijn kunst verplicht is en dat hij nooit, zooals Houbraken beweerd heeft, zijn onmiddellijke leerling is geweest. Tot aan het eind van zijn leven zal hij gebruik maken van zijn paneeltjes met bruinen ondergrond, van zijn voorzichtige doorschijnende overschilderingen. Toch heeft, zooals men weldra zien

ADRIAEN BROUWER : BOERENFEEST

(Verz. A. Schloss, Parijs)



zal, op een gegeven oogenblik, de magistrale factuur van Hals hem verblind en van de wijs gebracht.

Een der eerste schilderijtjes die onmiddellijk na Brouwer's aankomst te Haarlem schijnen geschilderd te zijn, is het *Boerenfeest* van den heer F. Kleinberger, een belangrijke compositie, die Holland onlangs verlaten heeft ([1]). Bruegels invloeden doen zich nog van verre gevoelen, maar de vrijere techniek verraadt reeds de nabijheid van Hals. De uitdrukkingen zijn levendiger en geestiger geworden, vooral op de vier tronies in den achtergrond. Om zijn omvang en het aantal der figuren is het een kapitaal stuk, maar waar het vooral door bekoort, is de kleur die een reiniging onlangs te voorschijn heeft doen treden en die men niet had vermoed. Schakeeringen van rood, rood van kersen, rood van baksteenen, purperrood naast roomkleur, gelen, olijf-groenen, stellen een geheel te saam van uitnemende rijkheid. Het is Hollands eigenaardige atmosfeer, die in de plaats der vroegere droogheid, aan Brouwer's coloriet een ongeëvenaarden, vochtigen en tegelijk innigen glans verleent. De weergave van het rechts opgehoopte stilleven is van buitengewone volmaaktheid.

Een *Herberginterieur*, dat in 1890 op den verkoop van de verzameling Rothan voorkwam, van een merkwaardige stoutheid in de uitvoering, toont aan hoezeer Brouwer heeft getracht om van het voorbeeld van den grooten Haarlemmer te profiteeren. Het is dan ook volstrekt niet te verwonderen dat dit schilderwerk verkocht is op den naam van Frans Hals. Maar er zijn nog treffender voorbeelden, die aantoonen hoezeer op een zeker oogenblik Brouwer in geestdrift raakte voor de kunst van Hals.

Men bezie den beroemden *Rooker* uit de verzameling La Caze. Het is een overdreven Hals. De makelij van dit eigenaardig stuk, waarvan men ten onrechte de toeschrijving heeft willen betwijfelen, heeft vooral in de haarpartijen een allure van groote vrijmoedigheid, maar in den grond is ze vrij onsamenhangend. Men ziet er de verlegenheid van den schilder in, die niet meer weet wat hij met zijn doorzichtige *frottis* aanvangen moet, die zich in z'n impasto's vastwerkt en in zijn streven om zijn model nog te overtreffen, barbaarsch van uitvoering wordt. De lichten zijn daarentegen voorzichtig, met een fijn en scherp penseel aangebracht.

Door zijn brutaliteit moet dit onaangename, maar karaktervolle stuk een grooten indruk gemaakt hebben. Men vindt dit grimassen trekkende gezicht herhaald op een stuk van de Haarlemsche school in het Museum te Dresden, hetgeen de onderstelling bevestigt dat de *Rooker* wel inderdaad te Haarlem werd uitgevoerd.

[1]) Het *Boerenfeest* is thans opgenomen in de verzameling Adolf Schloss.

Dichter bij Hals nog staat een stuk dat men de *Vroolijke Gezel* zou kunnen betitelen, onlangs in de verzameling Adolf Schloss opgenomen. Hoewel dit stuk — dat zeker eerlang de aandacht der kenners zal trekken — zijn weerga zoekt in het werk van den Meester, schijnt me de toeschrijving aan Brouwer er toch niet minder zeker om. Men merke op in het gezicht die curieuse kleine toetsjes, uit een uiterst fijn en soepel penseeltje, die zoo goed als een onderteekening zijn. Voeg hier nog bij de factuur van den snor, de heel eigenaardige aanbrenging van de lichten in de oogen, de teekening van de hand en meer dergelijke détails. Hoewel geschilderd met minder impasto en zonder glacis, is dit stuk zeker van dezelfde hand als de *Rooker* in de La Caze-collectie. Maar het is niet enkel de kritiek van den stijl, het is ook de gezichtsuitdrukking en de bijtende geest van de opvatting, die ons overtuigen dat we deze machtige schildering aan Brouwer danken.



FRANS HALS : De Rooker.
Verz. A. Schloss, Parijs).

Klaarblijkelijk zou, zonder het voorbeeld van Hals, dit schilderij nooit ontstaan zijn. In de uitvoering der kleedingstukken is Brouwer hem van nabij gevolgd. Het is het een weinig verdofte koloriet van den *Nar* en den zoo-gezegden *Mulat* van Hals, die in verschillende exemplaren voorkomt en die tegen 1625 op 't eigen oogenblik toen Brouwer in Haarlem aankwam, is ontstaan.

ADRIAEN BROUWER: DE VROOLIJKE GEZEL.

(Verz. A. Schloss, Parijs).



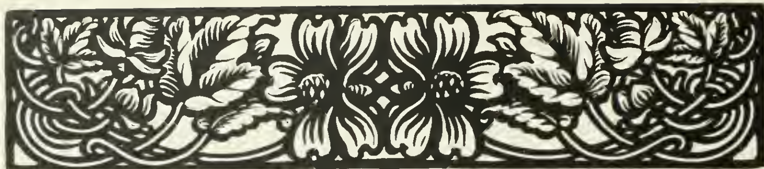
Deze groteske tronie is door zulk een felheid van hevig leven doortrild, dat daar naast de werken van Hals een weinig oppervlakkig schijnen. De alcohol doet de kleine, kwaadaardige oogjes flikkeren en om den neus heeft het vleesch de krijtachtige bleekheid van een, die zich aan tabak te buiten is gegaan. Er bestaat een prachtige harmonie tusschen de lichtgrijze achtergrond en het dofroode, met uitgewischt geel omzoomde kleed. Niettegenstaande de invloeden van Hals, heeft Brouwer in dit buitengewone werk heel zijn geestes-onafhankelijkheid weten te handhaven.

Het is curieus de *Vroolijke Gezel* met dergelijke werken van Hals te vergelijken, bijv., met den vermakelijken *Rooker*, eveneens in de verzameling A. Schloss. Men geeft er zich rekenschap van hoe, niettegenstaande schijnbare overeenkomsten, de opvatting van beide kunstenaars verschillend is gebleven.

Na deze afwijking naar het domein van Hals, liet Brouwer niet na om naar zijn eigen, meer gematigde manier terug te keeren, zooals het stuk in het Museum te Frankfort aantoont, een tegenhanger van den *Rooker* in de La Caze-collectie en eveneens te Haarlem uitgevoerd, zooals Hollandsche nabootsingen bewijzen.

(Wordt voortgezet.) F. SCHMIDT-DEGENER.





ANTON MAUVE EN ZIJN TIJD



De indrukken wellend uit de onmiddellijke aanschouwing van kunstwerken, zetten zich bij de heugenis aan die impulsieve gewaarwording tot gebondener samenhang, waarbij de verrukking rijpt het begrip, dat van de kleurige ontroering den werkelijken inhoud bepaalt door de vaste omlijning van het oordeel. Een herhaaldelijke terugkeer tot het voorwerp van genotrijke beschouwing is zeer noodig tot overtuigde waardeering. De Mauve-tentoonstelling, dit jaar in Laren gehouden, hoe onvolkomen dan ook, was daarom een verblijdende gebeurtenis. Zoo er van een, het bijeenbrengen van een reeks zijner werken moeht gewenscht zijn, om de waardebepaling te bestendigen door hernieuwd inzicht van de hoedanigheden, dan is het wel van Mauve. Het beeld zijner kunst is niet kennelijk door saillante gedaantevormen, maar fijn gebouwd van leden. Deze kunstuiting is niet op-slag indrukwekkend, nog minder moeilijk doorgrondbaar in hun verborgen zin, maar stil vertrouwelijk en boeiend met zachten drang. Bij de tegenwoordig algemeene vereering van de voormannen der beweging over het midden der 19e eeuw — een tijdvak, dat in de kunstgeschiedenis als zeer belangwekkend zal blijven aangeduid — valt er eenige vervreemding van Mauve waar te nemen. Het is hier wel wat : « uit het oog, uit het hart ». Werken van Mauve raken inderdaad uit het oog; ze zijn in hollandsche collectie's veel schaarscher aanwezig, dan schilderijen van de andere moderne beroemdheden. Zijn kunst vond nog meer dan die van Israëls, de Marissen en anderen, aftrek in het buitenland. Die bijzondere voorkeur aan Mauve's werk door Amerikaansche en Engelsche verzamelaars doet gissen naar een verklaring. Al wat hollandsch is, oude meubelen, huisraad en aardewerk, zoowel als oude en moderne schilderijen, wordt door den kunstzin van Engelschen en Amerikanen bijna met fanatisme vertroeteld. De landschappen van Mauve zijn echter niet mèèr hollandsch dan die van Weissenbruch en Gabriël, maar ze hebben misschien voor het ras dat eens zijn hoogste hulde bracht aan de elegante en fiere schoonheidsvormen der Van Dycksche kunst, een bijzondere aantrekkelijkheid om de distinctie van de voordracht, om het naar het weemoedige zweemend

sentiment, dat daarin tot uiting kwam. In deze hoedanigheden, lyrische opvatting en sierlijke uitingswijze, is ook in zijn afzonderlijke waarde



ANTON MAUVE. Bosch met schapen, (schets).
(Eigendom Familie Mauve).

tusschen onderscheiden soortelijkheden, het landschap van Mauve te kenmerken.

Mauve werd geboren in 1838. Toen het dus met de teekenliefhebberij van den knaap zoozeer ernst werd, dat er de beslissing uit volgde tot den keus van zijn levensstaat — laten we zeggen omstreeks 1852 — vond hij tot aanwakkering van zijn vroegste neigingen, tot steun van zijn eerste pogingen, voorbeelden om zich heen, die geenszins hem de ligging wezen van den weg, waarop hij eens zijn gaven tot volle ontwikkeling zou leiden. Zijn opvoeding stond dus onder gelijke bestiering van kunst-tendenzen en praktijkwetten als die van Israëls, Weissenbruch, Gabriël en van de Marissen. Al was hij met deze laatsten wel aanmerkelijk jonger in jaren dan de drie eersten, ze hadden het gemeenschappelijk voordeel, na het verlaten der orthodoxsche

leerschool, een versch ontginden bodem te vinden voor hun eersten uitgroei, een verruimd terrein van kunstformules en een kring vol geestdrift, die wel de gunstigste voorwaarden uitmaken voor de ontwikkeling van een geboren



ANTON MAUVE: Heide met sneeuw; zonsondergang.
(Eigendom familie Mauve).

kunstenaar. Zoo moest ook Mauve, toen hij het atelier van Van Os verliet, aldra gaan inzien, dat het resultaat der elementaire oefeningen nog slechts een zeer betrekkelijke vordering kan heeten op zijn loopbaan. Al had hij daar ook veel geleerd – alle aangehouden en welgemeende vlijt moet vruchten afdragen — de toerusting tot het schildersbedrijf, hem aangebracht, paste zich aan een kunstuiting met geheel ander richtsnoer dan die der jonge beweging en nu zijn inzicht tot de beginselen hiervan doordrong, had hij voor zijn streven een anderen koers te kiezen. Deze wending van den geest geschiedde welzeker onder stuwing van den frisschen luchtgolf, die de vertroebelde atmosfeer van het kunstleven was komen doortochten, en Mauve met al de anderen vormden de voorbestemde gezamenlijke macht tot verdelging der uitgeleefde traditie's. Maar zij, ieder afzonderlijk en naar hunnen aanleg, waren er op aangewezen de uitverkorenen te zijn tot verwezenlijking in kunstdaad van den drang naar schoonheids-manifestatie in de zich-zelf eeuwig verjongende cultuur van den wereldgeest. We zijn veelal geneigd de

ANTON MAUVE: KOEIEN AAN DE PLAS.
(Eigenaar Mr H. J. Romeyn). *Vroeg werk.*



daden van uitnemende menschen, die talenten of genieën genoemd worden, in absolute onafhankelijkheid bedreven te achten, als zichzelf richtende machten; inderdaad zijn zij de noodwendige verschijnselen van een aankomstpunt in den gang der evolutie. De tijden zijn na een reeks van inkrimpingen en uitzettingen der totale levensenergie, eeuwig in werking, rijp voor ontspanning, die altijd vervorming beteekent en de getuigenissen daarvan zijn de tot actie gunstig toegeruste menschelijkheden, die onder dezelfde conditie's van hun individuëele geschapenheid, zich in andere tijden ook weer in andere daad-vormen zouden kenbaar hebben gemaakt.

Want de tijden hangen niet af van de menschen, maar de menschen van de tijden, en het laat zich moeielijk aannemen, dat het opleven eener nieuwe kunstverschijning zijn oorsprong nam uit de willekeur van het toeval, dat is, door het plaatsvinden der geboorte van enkele begaafde menschen. Aangenomen mag zelfs worden, dat de moderne hollandsche kunst (om ons nu tot onze omgeving te bepalen), er even glorieus geweest zou zijn als de omstandigheden het hadden beschikt, dat de enkelingen, die ervan nu de roemrijkste vertegenwoordigers heeten, niet het levenslicht hadden mogen zien. Evenzoo is het van den anderen kant moeielijk denkbaar, dat er menschen niet geboren zijn geworden of niet tot rijpheid van jaren gekomen, die veel verhevener kunstdaad hadden kunnen verrichten, dan die we nu als de grootsten der eeuwen erkennen. Omdat in tijdperken van sterkste expansie van den wereldgeest en alom barnende verlangens, er behoefte is aan daadmachtige individuën, zijn deze er als door een regeling van het fatum. We raken hier aan de vastgelegde geëvenredigdheid van het bestaans-wezen der natuur, dat in zich zelven volmaakt en in zijn doelingen niet aan het wisselvallige onderworpen is.

Mauve was leerling van Pieter Frederik van Os, die lid was van een schildersfamilie met Jan van Os tot voorzaat. Evenals zijn vader Pieter Gerardus was ook hij dierschilder. Na geruimen tijd in dit atelier geoefend te zijn, ging Mauve tot zelfstandige ontwikkeling op avontuur uit en koos Oosterbeek tot verblijf, waar hij den veel ouderen Bilders aantrof en diens zoon met zijn vooruitstrevende ambitie's. Daar maakte hij op een goeden dag kennis met Willem Maris, en die ontmoeting ook vooral beteekende een op zijn studie zeer gunstige invloed. Daarna woonde hij eenigen tijd in Amsterdam, ging zich vervolgens vestigen in den Haag, waar de duinstreek in de nabijheid, hem een zeer gezocht studieveld was, om eindelijk voor goed zich neer te zetten in het Gooi en wel in het bijzonder te Laren.

Aldus is in het kort de loopbaan van dezen schilder te beschrijven. Maar deze algemeene gegevens over plaatselijkheid en tijd zijner werkzaamheid, kunnen dan strekken tot inzicht der oorzaken en gevolgen in den gang zijner

ontwikkeling, de inwerking van verschillende invloeden op zijn vorming doen naspeuren om daaruit tot voller begrip van het eigenlijk karakter en de hoedanigheid zijner kunst te geraken. Wijders zal dan ook zijn geheele



ANTON MAUVE : Portret
(Eigenaar Familie Savry).

œuvre gezien worden als deel van de gezamenlijke actie eener bepaalde generatie.

Ik las ergends, dat Mauve in het begin, onder invloed van zijn meester, conventionneele schilderijen maakte. Deze kenmerking van zijn vroegen arbeid, hoewel in het oppervlakkige genomen niet geheel onjuist, is toch betwistbaar als een te veel in absoluten zin aangeduide hoedanigheid. Onder conventionneel hebben we, in korte woorden, te verstaan wat ledig is aan innerlijkheid en dit waren de vroegste werken van Mauve niet, zoomin als van een, die tot kunstenaar van zelfstandig vermogen is kunnen uitgroeien. Een schilder van beteekenis, kan op den duur wel vastraken aan conventie,

ANTON MAUVE: IN DEN TUIN



maar is nooit, in volsten zin, conventionneel begonnen. Een schilderij uit Mauve's vroegen tijd op de tentoonstelling in Laren, en hier gereproduceerd, kan daarvoor ten bewijze dienen.

Daar is in dit beginwerk, als in dat uit later perioden, innigheid van intentie, zinnend op uiting in gespannenheid van geestvermogens, doortrokken echter van de toen heerschende schoonheidsidee en met erkenning van de grondwettigheid der methode-voorschriften bij kunstbeoefening. Het wonder van een plotselinge verrijzenis is door geen kunstenaar ooit verricht. Het conventionneele aan Mauve's eerste werken bepaalt zich dus vooral tot de gedaantevorming van de intentie, die zich nog te verruimen en te verdiepen had, aleer de voltrekking tot daad in onafhankelijkheid zich zelf kon regelen.

Het tijdperk van vóór 1850 wordt thans algemeen aangeduid als een van verval of stilstand en het is zeer onwaarschijnlijk ook, dat een komend geslacht een tegenovergestelde meening zal uitspreken. Wel echter is het waar, dat we te veel in kortzichtigheid oordeelen, te onvoorwaardelijk tot algeheele geringschatting overgaan jegens een kunstverschijning, die voor onze kenringswijze geen bevredigende stof tot appreciatie biedt. Er zijn tijdvakken, die hun beteekenis hebben van oorzakelijk verband in de ontwikkeling der kunsten, als tusschenstaat bij den ondergang der vorige en den opkomst der volgende generatie.

De studie van het schoone moet van alle verschijnselen nota nemen, ook van die waarin de kunstdrift gesmoord lijkt, aanmerkende dat van alle menschelijke daad, hoe arm aan geestkracht of verdwaald van zin dan ook, zich de teekenen laten nasporen van het leven, dat zich, hoe dan ook, betuigen wil. Het proces tot schoonheidsopenbaring blijft altijd gaande in de wereldcultuur. En waar die gebracht wordt in een kunstuiting onder dwang van beklemmende regelen, kan die ons wel minderwaardig toeschijnen, maar is het toch ook belangwekkend na te gaan, hoe daar onder den druk van overleveringen de schoonheidsidee verburgerlijkte en de formule er van in scheppende daad blind aanvaard werd, zonder van den inhoud of de redelijkheids-motieven doordrongen te zijn. Die tijdvakken moge men nemen als ruimten waarin het schoonheidsverlangen door uitputting der energie, — wijl de overtuiging verdwaalde — geen daadzaak kon worden. Maar schoonheidsverlangen was er niettemin, want ieder geslacht zette er de manifestatie van voorts op zijne wijze. Het is een zeer natuurlijke levenswet; de actie die om den spil harer beweging eindelijk blind gaat loopen, zich uitput door langdurigheid, zoodat weer een terugwerkende beweging de spanningskracht herstellen moet. Het versmaadde tijdvak van de eerste helft der 19e eeuw is als cultuurverschijnsel zeer belangwekkend. Het openbaart de wisselwerking van vooruitstreving

naar den geest en behoudzucht naar den vorm, waaruit de nieuwe kunstverschijning opbloeiën zou en, — dit moet vooral worden ingezien — aan die werking hadden uitnemende menschelijke krachten deel. De dracht ervan te beseffen zal heilzaam zijn; want, zoo na iedere spontane genieting langs beredeneerenden weg de bewustwording der genieting komen moet, zullen we ook dieper inzicht krijgen van de werkelijke waarde, die het voorwerp onzer bewondering inhoudt, dus in meer volmaaktheid waardeeren kunnen.

De leermeester van Mauve, naar het schijnt meer verdienstelijk als paedagoog dan als produceerend kunstenaar, verpersoonlijkte de kunstopvattingen en æsthetische gezindheden van zijn tijdkring, droeg daarvan dus de traditiën over aan zijn leerling. Deze traditiën had hij georven van zijn vader, den meer bekenden Pieter Gerardus, die de tijdgenoot was van Johannes Kobell, een der bekwaamste schilders van dien tijd, die veestukken heeft nagelaten voor den tegenwoordigen kunstzin nog zeer genietbaar. Kobell wordt wel eens aangeduid als een navolger van Potter (alle schilders uit dien tijd hadden zich een patroonheilige uit de roemrijke schare der XVIIe eeuw gekozen). Maar dan moet toch opgemerkt, dat zijn navolging zooveel levenskrachtiger was door aanvulling van persoonlijke doelingen, dan de navolging van een schilder als van Strij met zijn naarstig maar doode streven, zijn voorbeeld Cuyp te evenaren. Nemen we nu als toonbeeld der schilderkunst, waaruit Mauve in de goede trouw van zijn aanvankelijk pogen zijn richtsnoer had te vinden, Johannes Kobell, dan vinden we in het hierboven vermeldde schilderij, van uit de oude school vruchtdragend overgaande leerstellingen, die ook heilzaam bleven nawerken op het verdere verloop van Mauve's ontwikkeling.

Allereerst blijkt uit dit veestuk het voordeelig ontwikkelde technische vermogen, en het zal zich ook tegenover de gezaghebbende kritische beschouwingswijze van dien tijd in die hoedanigheid hebben doen waardeeren. We kunnen aannemen, dat het geschilderd werd kort na het verlaten van het atelier Van Os. Of het nu ook als kunstwerk te genieten is? Het is van een uitgedachte compositie, waarbij de scèneering van het onderwerp: eenig vee rustende nabij een plas, — zich voegde naar de toen overeengekomen opvattingen van tafereelvulling in welstandige planverdeeling. Kenteekenend voor dezen conventionneelen componeertrant is het weelderig knotwilgje en het geitje aangebracht om het voorgrondplan rechts te vullen, en de scène te verlevendigen. Maar de waarde van dit stuk draagt toch nog verder dan in zijn hoedanigheid van onberispelijk geleverde proeve eener goed geschoolde en ernstige schilderbeoefening. Want achter de gemaniereerdheid van degelijke atelierkunst, dringt toch reeds iets naar uiting van eigen ontroering en schoonheidsbevinding. Zoo is daar in te bemerken een verjonging van afgeleefde beginselen, niet zoozeer der kunst als der kunstpraktijk.

ANTON MAUVE . KOEIEN.



De reëele eigenschappen in dit werk doen vooral uitkomen Mauve's begrip van de plastische werking der vormen, zich hier reeds uitend in een nadrukkelijk-aanduidende en uitvoerige teekening. De vormen der dieren zijn niet alleen naar schoolsche regelen nauwkenrig aangegeven in een geacheveerd modelé, ze zijn natuur-ontledend bestudeerd in hun eigenlijk karakter en vormen in hun complex een gedaante, die de realiteitswaarschijnlijkheid aan zich heeft. De teekening is reeds expressief als bij Kobell, geleid door het gezonde streven naar stofuitdrukking. Maar onderscheiden aan het werk der voorgangers is dit veestuk door een meer onbevangen kijk op de toon en kleurverhoudingen in de buitenlucht, waarbij de algemeene werking zich centraliseert op de witte koe. En het doordrongen zijn van de waarde dezer overheerschende lichtpartij in het geheel, openbaart zich in de gevoelige en met gespannen aandacht détailleerende doorwerking, om het wit in het licht substantie te geven en lichtend te doen uitschijnen, de schaduw vast en helder, waar ook deze in de open lucht, en versterkt door reflextie, nog lichthoudend blijft. Kenmerkend voor Mauve's opvatting van vormen, is het sierlijke knotwilgje, dat met zijn welig uitsprietende takkenbos de gedaante aanneemt van een bladerenbouquet. Overigens is de conceptie van dit landschap-met-vee nog aangelegd op een romantisch-landelijke werking, als in de vroegste werken van Gabriël, Roelofs en ook Weissenbruch. Het is niet onwaarschijnlijk, dat de oude Bilders, die met zijn forsch gebouwde en dramatisch gedachte landschapcompositie's, nog een te weinig opgemerkte beteekenisvolle figuur is uit dien tijd, hierbij ook zijn invloed deed gelden. De romantische geest in dit werk, die zich verdiepte in de breede rust van opene wijde velden, met vluchten van wolkschaduwen over de weidevlakten onder donkerende regenbui-luchten en stuitend in de verte op blauwe horizonnen, was reeds aangekweekt in meer tooneelmatige landschap-conceptie's, toen Gabriel en Roelofs er hun aanvankelijke aspiratie's mee voedden. Het is van belang te overwegen of daar niet het uitgangspunt is aan te wijzen van den bloei der moderne Hollandsche stemmingskunst om verder te besluiten, dat het verschil in kunstrichting bij de vorige en tegenwoordige generatie, meer nog naar den vorm dan naar den geest een kentering van kunsttendenzen beteekent. Want nu het Impressionnisme reeds zijn nakomers heeft, zullen we wel moeten gaan inzien, dat deze beweging niet den boodschap inhield van andere schoonheidsidealen, maar strekte tot hervinden van den rechten zin der verledene, om jong leven te blazen in een geheel tot vormelijkheid ontaarde getuigenis van het schoone. Het Impressionnisme beteekent niet verruiming maar verinniging ; de kunstcultuur verkeerde ermee in een stadium van critische zelfbeschouwing.

Daartoe een inkeering tot den geest eener vroegere kunstuiting, een op-

richting van het zelfbewustzijn in de begeesterde daad. Maar daar was niet de ontoombare, verdragende levensdrang van omzetting der ideeën, die een nieuwe orde van æsthetische doelingen in de wereld doet ontstaan. Zelfs zal later worden bevonden, dat de kunst van de 2e helft der 19e eeuw, in sommige opzichten een gebrekkige reproductie is van een verledene.

Het verschijnsel van haar kortstondigen bloei, en onbestendigen duur, — ook de afzakking van bijna alle harer grootste vertegenwoordigers na belanding aan het hoogtepunt hunner kracht, vindt daaruit zijn verklaring. Op te merken valt ook, hoe de meesters der voorgaande generatie in hun schetsen en vrije studie's zooveel nader aan hun nakomelingen verwant lijken, dan met hun schoolsch-volbrachte schilderwerk. Het streven naar verzuivering der kunstwijze, het echten van den uitingsvorm, leidde natuurlijk tot eenzijdig opdrijven der zuiver picturale elementen van de schilderkunst en daaruit is het ook verklaarbaar, — en vindt het in zijn ontoereikendheid tot universeele schoonheidsopenbaring reeds een betrekkelijke veroordeeling — dat de voortbrengselen van het Impressionnisme bijna uitsluitend naar hun werkelijke waarde te schatten en als getuigenis der schoonheid te genieten zijn door den zeer beperkten kring der menschheid van vaklieden en érudit's.

(Wordt voortgezet.) W. STEENHOFF.





DE GRAFMONUMENTEN VAN JAN VAN POLANEN, TE BREDA, EN VAN ADOLF VI, TE KLEEF



OEN ik in mijne studie over de Hollandsche beeldhouwkunst (1) ook terloops het werk van Claus Sluter besprak, opperde ik de hypothese, dat de meester uit de Duitsche kunst, waaronder toenmaals ook de Hollandsche moest gerekend worden, was voortgekomen. Het scheen mij, dat, bepaaldelijk in den Dom te Mainz, zekere beelden gevonden worden welke als het ware Sluter's kunst aankondigen. Zonder iets te kort te doen aan het genie van den Meester, mag het toch als waarschijnlijk worden aangenomen, dat zijn stijl, zijn smaak, gevormd werden door het werk van voorgangers. Het wezen der kunst van het Dijonsche portaal daargelaten, moeten de uiterlijkheden dier kunst toch analogie vertoonen met andere beelden. Al kunnen wij geen monumenten toonen waaruit de ontwikkelingsgang van zijn talent kan worden nagegaan, aanwijzingen om te weten te komen naar welke beeldhouwwerken hij in zijn jeugd gekeken moet hebben, ontbreken ons niet.

Ditmaal meen ik meer te kunnen geven en, zonder te willen beweren bepaaldelijk nieuwe stukken van zijn hand gevonden te hebben, kom ik toch wijzen op twee monumenten, waarvan het ééne nagenoeg zeker vóór het portaal der Chartreusen is ontstaan en het ander door een zelfden geest geïnspireerd schijnt en welke beide breken met alles wat wij vroeger of gelijktijdig in Frankrijk, Vlaanderen of Brabant vinden. Een nieuw streven: de kunst op onmiddellijke, onbevangen studie der natuur te baseeren, openbaart zich hier op onmiskenbare wijze.

Laten we toch niet vergeten, dat het wezenlijk verschil tusschen Sluter en zijn tijdgenooten hierin gelegen was, dat hij, met de conventie brekende, in zuiverder verhouding tot de natuur, die natuur op zich liet inwerken. Waar vindt men zooals bij hem, het lichaam onder de draperie geaccentueerd en de draperie een bestaanbare stof uitdrukken?

(1) La sculpture hollandaise au Musée National d'Amsterdam. Van Rijkom, frères, Amsterdam.

Kiezen wij eens een paar monumenten waar de rijke plooienval eenigszins aan den zijne doet denken, beschouwen wij bijv. de beelden van Jeanne d'Armagnac en van Jeanne de Bourbon, in het paleis van justitie, te Poitiers (*Catalogue raisonné du Musée de sculpture comparée*, L. Courajod et P. F. Marcou, Paris 1892, p. 56), of de Kroning van Maria, boven de poort van de Ferté-Milon (Ibid p. 106), of het bekende altaarsnijwerk van Haekendover, dan zal eene ook maar eenigzins nauwkeurige analyse aan het licht brengen, dat de plooienval, al is die wat rijker en onstuimiger dan tot dusver het geval was, alleenlijk berust op overgeleverde atelier-studieën, terwijl de constructie van het naakte lichaam voor den beeldhouwer een gesloten boek is geweest. Ik wijs met opzet het allerbeste aan wat men aan het einde der XIVe eeuw, dus toen Sluter was begonnen te werken, kan vinden. Vergis ik mij, bestaat er ander werk dat de moderne kunst in het Noorden, zooals Sluter die begrepen heeft, aankondigt, dan houd ik mij aanbevolen voor terechtwijzing. Zoo niet, dan wil ik daar nu eens tegenover stellen de beelden van Philippe le Hardi en Marguerite de Flandre aan de Chartreuse te Champmol. De koppen laat ik ditmaal buiten bespreking, ook vroeger waren pogingen gedaan tot het maken van portretten. Daar was het echter



Fig. 3. — Beelden van Margareta van Vlaanderen en haar schutsheilige St. Catharina te Champmol, bij Dijon.



FIG 1. — BAS-RELIEF AAN DE GRAFTOMBE VAN JAN VAN POLANEN, IN DE GROOTE KERK TE BREDA



FIG. 2. — BEELDJES AFKOMSTIG VAN DE GRAFTOMBE VAN ADOLF VI, TE KLEEF.

bij gebleven en de rest van het lichaam had men steeds geschroomd te bestudeeren, of liever men had er de behoefte niet toe gevoeld. Zooals te Dijon de zwelling van een boezem is uitgedrukt, een heup onder een rok merkbaar is, een arm behoorlijk in het schoudergewricht zich beweegt en zooals daar de plooien van het dikke laken in gepijpte rondingen zich stug flauw buigen, of in dubbele lagen over elkander schuiven, had men het vroeger nooit gezien. De houterige mannequin heeft plaats gemaakt voor een bloedwarm lichaam, de stoffen zijn precies naar den aard van haar vouwen en plooien weergegeven. Hierop komt het aan en dit is de reden waarom men Sluter als baanbreker van een moderne kunstrichting kan beschouwen. En bezien wij nu ook uit dit oogpunt de hier afgebeelde fragmenten van de graftomben van Jan van Polanen, te Breda, en van Adolf VI, te Kleef. (Fig. 1 en 2.)

De Bredasche reliefs zijn veel kleiner dan de beelden te Dijon, zij zijn bestemd om van dichter bij bekeken te worden, de gewaden zijn er nog meer verzorgd. Zooals de vóórpanden van het wijde kleed over het bidstoeltje vallen, of zooals een uiterste tip den vorm van een voet teekent, zóó reëel vindt men te Dijon (Fig. 3) niets weergegeven, maar net eender buigt de weeke zijde zich in, om tot de zachte glooiïng van de heup over te gaan en waar de draperie niet meer een bestaand, gedragen costume heeft te vertolken, zooals dit bij den, helaas zeer gefragmenteerden, zegenenden Christus het geval is, vinden wij de zelfde opvatting als bij den heiligen Antonius te Dijon.

De twee vrouwen beeldjes van de Kleefsche graftombe zijn minder gedetailleerd, het zeer zachte materiaal, een gemakkelijk wegbrokkelende zandsteen, is hiervan zeker de oorzaak, maar toch niet minder juist is de anatomie gevoeld, ja, bij het breede van de behandeling is een zekerheid van beweging gegeven welke aan een zelfden genialen kunstenaar doet denken. Wel bezien, geloof ik, dat men aan het bestaan van een verband tusschen de Dijonsche, de Bredasche en de Kleefsche sculpturen niet meer mag twijfelen en wanneer men daarbij bedenkt, dat de hoofdpersoon der Bredasche graftombe : Jan van Polanen, Heer van Lecq en Breda, reeds in 1381 is gestorven, is er wel eenige waarschijnlijkheid, dat het monument is ontstaan vóór de beelden te Dijon, kan er althans van een ontstaan in navolging van deze laatste moeilijk sprake zijn. De Kleefsche tombe werd gesticht voor graaf Adolph VI, † 1394, en zijne vrouw Margaretha van Berg, † 1425, de twee hier gereproduceerde beeldjes maakten deel uit van een zestiental dat op de gebruikelijke wijze om de sarcophaag was geschaard en de kinderen van de afgestorvenen voorstelde. Ook hier, gelet op de kleederdrachten, moet men de stichting aan het einde der xiv^e^ eeuw of in het begin der xv^e^ eeuw stellen. (Zie : Clemen, *die Denkmäler der Rheinprovinz*, I, I, p. 100). Evenals te Breda

zijn de hoofdfiguren der afgestorvenen door een veel minder bekwamen kunstenaar gemaakt dan de kleinere figuren. De eerste hebben wij hier dan ook niet afgebeeld. Bij de andere rijst het vermoeden, dat wij met een beeldhouwer te doen hebben, die zeer na aan Sluter verwant is. De omstandigheid dat de streek waar hij werkzaam was tot het vaderland van Sluter gerekend mag worden, brengt ons zekerheid, dat het bij de bloote vermelding in oorkonden, als zoude Sluter uit Holland afkomstig zijn, voor ons niet behoeft te blijven. Ook zijn kunstopvatting wortelt in de lage landen, is Hollandsch-Duitsch. Voor onze meeningen betreffende het ontstaan der moderne kunst in Noord-West Europa, ware deze overweging van het hoogste gewicht.



Fig. 4. — Zegel van Willem Sluter, Abt van Marienweerdt. (Rijksarchief, 's-Gravenhage).

NASCHRIFT.

Het bovenstaande was reeds geschreven toen de eminente directeur van het aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht, Monseigneur G. W. van Heukelum, pastoor van Jutfaas, mij attent maakte op zekere stukken voorkomende in het Cartularium der voormalige abdij Mariënweerd in Gelderland [1].

Wij vinden daar vier acten gegeven door den abt Wilhem Sluyter of Willam Sluter, twee er van nog voorzien van het zegel van den abt, respectivelijk gedagteekend : 21 December 1404 ; 20 Augustus, 23 Augustus en 23 December 1408.

Uit de naamlijst der abten (« Nomina Abbatum regalis Monasterii nostri Insularis illibatae Virginis Mariæ, vulgo Marienweerdt dicti, cum annis Domini et eorum obitus diebus, hic brevibus perstricta sequuntur ») [2] blijkt dat Guilielmus Sluyter zeer vermoedelijk nog in 1384 zijn voorganger Wilhelmus Snavel opvolgde. Wij lezen toch : dat « Wilhelmus Snavel obiit

[1] *Cartularium der abdij Mariënweerd* uitgegeven door James de Fremery, 's Gravenhage. Martinus Nijhoff, 1890.

[2] Zie *de Abten van Mariënweerd*, door James de Fremery, 's Gravenhage, M. Nijhoff, 1888.

FIG. 5. — HEILIGENFIGUUR IN HOUT GESNEDEN.
KERK TE ZALTBOMMEL.





FIG. 6. — HEILIGENFIGUUR IN HOUT GESNEDEN.
KERK TE ZALTBOMMEL.

anno MCCCLXXXIIII, in festo Cosmae et Damiani » (27 September 1384) en verder « Huic successit mox dominus Guilielmus Sluyter ». Het is te denken dat Sluters zegel (Fig. 4) dus in dat jaar *1384* gemaakt is.

Nu beteekent het voorzeker op zichzelf niets, dat er in Mariënweerd in 1384 een abt geregeerd heeft die Sluter heette; de naam Sluter of Sluyter ligt voor de hand, maar er is wel iets eigenaardigs in de bijkomstigheid, dat in dien zelfden tijd de naam *van den Werve* of *de Werva* herhaaldelijk voorkomt bij leden der vroedschap, schepenen van het naburige Zaltbommel ([1]). En bezien wij het zegel van Willem Sluter [gefotografeerd naar een afdruk in bruine was, hangende aan een huurcontract van 2 Februari 1400, Cheltenham collectie, Rijksarchief te 's Gravenhage. Het omschrift luidt, verkortingen opgelost: (Sigillum) Abbatis : Insulae : Beate : Marie : Ordinis : Premonstratensis], dan treft ons allereerst, dat het veel beter gesneden is dan dat zijner voorgangers en vervolgens, dat het in stijl sterke overeenkomst vertoont met eenige houten heiligenfiguurtjes welke aan een koorgestoelte in de kerk te Zaltbommel, in eikenhout, zijn gesneden (Fig. 5 en 6). Wel is waar doen deze sculpturen het uitgesproken naturalistisch karakter van Claus Sluters werk nog niet vermoeden, maar het valt toch niet te loochenen, dat er in het weergeven der draperie, in den plooienval, zeer veel punten van overeenkomst zijn, dat er althans van een zelfde streven sprake is. Zonder nog het trekken van bepaalde conclusies toe te laten, is een en ander toch interessant genoeg om hier te worden gepubliceerd.

A. PIT.



(1) Zie register persoonsnamen in voormelde uitgave van het Cartularium van Mariënweerd.



DE TEGENWOORDIGE DRUKLETTER



AN veel belang voor de verzorging van het, naar meer moderne eischen van typografische samenstelling, uitgevoerde boek en ook van kleiner drukwerk is de letterkeuze te achten. En waar kiezen slechts mogelijk is bij goed en degelijk kennismaken van de ter keuze gegeven soorten, dunkt het ons niet van belang ontbloot, eenige dier lettersoorten aan een aandachtige beschouwing te onderwerpen, voor zoover ze n. l. uit technische of commerciëele overwegingen door onze drukkerijen gebruikt kunnen worden. We doen dit, in de hoop, dat de appreciatie van het publiek er toe medewerke, om het werk van den boekdrukker weer in werkelijkheid een kunst te doen worden. Nog al te veel meet men de waarde van het boek af naar het aantal er in voorkomende plaatjes, in plaats van aandacht te schenken aan de zaken, die werkelijk het boek tot een voorwerp van schoonheid kunnen maken, in zijn uiterlijk gelijkwaardig aan den inhoud, waarvan het de directe overbrenger is. Kwaliteiten, die ons eerder tot richtsnoer kunnen dienen bij het vormen van ons oordeel over het uiterlijk van het boek, zijn onder meer: lettersoort, zetwijze, plaatsing van het zetvlak op de pagina, papiersoort, druk, band, enz.

Waar een gedicht en een wetenschappelijke verhandeling van karakter verschillend zijn, ligt het voor de hand dat de uiterlijke vorm van deze, als boek uitgevoerde, geestesproducten niet gelijk kan zijn. Om deze redenen verlangt b. v. een kerkboek stemmiger lettersoort dan een roman. De laatste zal ons zeer ongewoon voorkomen in deze letter gedrukt te zien, die toch zoo uitstekend zich leent voor het gewijde boek. Zoo kan dus reeds de uiterlijke vorm ons in de sfeer leiden waarin het boek ons wil brengen.

Behalve deze meer bijzonder geldende redenen zijn er algemeene vereischten die wij aan de boekletter kunnen stellen, eischen van gebruik en schoonheid die wij kortelijk kunnen samenvatten in de drie volgende regelen: ten eerste, de letter moet een klank-getrouwe wedergave der spreektaal mogelijk maken; ten tweede, zij moet duidelijk en gemakkelijk leesbaar zijn; en ten derde, de woordbeelden uit de letters samengesteld moeten een rustige

en gemakkelijk vlottende regel vormen en een gesloten aesthetisch aspect geven aan de pagina.

Elke goede lettersoort moet aan deze drie voorwaarden voldoen, en wel in dezelfde volgorde als boven, want de letter moet in de eerste plaats voldoen aan praktische eischen en in de tweede plaats aan aesthetische: zij moet niet in de eerste plaats een vlak vullen of versieren maar de spreekgeluiden in zichtbare verschijning brengen.

De letter moet gemakkelijk leesbaar zijn, en het ligt voor de hand dat ook de oogartsen onderzoekingen hebben gedaan op dit gebied. Toch zijn de bereikte resultaten niet van groot belang te achten omdat deze onderzoekingen er van uitgingen, dat het oog de vorm van de enkele letter scherp heeft op te nemen; dit is een dwaling. Het oog heeft niet zoo veel tijd, wij glijden meer over de regels heen en nemen tegelijk met de letters het geheele woord op. Van letter tot letter lezen slechts de kinderen, die het oog den weg moeten wijzen met den vinger. De letter moet dus niet slechts een op zich zelf staand beeld geven, maar meerdere letters moeten bij combinatie een duidelijke en origineele woordvorm opleveren. Waaruit volgt dat spatieeren afkeurenswaardig is, omdat dan juist, door den afstand weer elke letter te veel voor zich zelf spreekt. Door de vorm der letters en de hoogte der staartletters in 't bijzonder dient verschil in den buitenomtrek van het woord verkregen te worden: de *Cheltenham* houdt hiermede wel het meest rekening en wij komen hier nader op terug. Maar toch moeten die staartletters niet te excentriek van vorm zijn, anders bereikt men het negatieve resultaat dat namelijk juist de enkele letter opvalt. En vóór alles, dient dit vermeden te worden, omdat het gelijkmatige aspect der pagina niet dan in de uiterste noodzaak mag worden gestoord, wil niet aan onze eischen van schoonheid en stijl te kort worden gedaan.

De verdienste van velen dezer eischen weder onder de aandacht te hebben gebracht, komt toe aan William Morris, die ongeveer twintig jaar geleden zijn Kelmscott-Press oprichtte om er zijn sedert bekend geworden zeer zeker artistieke, maar ook moeilijk-leesbare boeken, mede te drukken. Hij werd geïnspireerd door de oude handschriften en het werk der eerste boekdrukkers, en streefde er naar dit karakter in zijn werk te verkrijgen, met het bekende resultaat. Ofschoon wij dit in zeker opzicht bereikte pogen niet zoozeer te loven achten, als wanneer Morris werkelijk wat nieuws, iets van dezen tijd had gemaakt, is toch zijn baanbrekend en overal doorwerkend voorbeeld hoogelijk te waardeeren, omdat sindsdien de boekdruk zich weer, zij het ook langzaam, ontwikkelde in artistieke richting. Dat hij het werk der oude boekschrijvers en eerste drukkers tot voorbeeld nam valt licht te begrijpen, bij hen toch vond hij de zuiverste principes omtrent boekverzorging,

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken.

« Mediaeval » — Lettergieterij « Amsterdam » v/h. N. Tetterode, Amsterdam.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken. KUNSTBESCHOUWINGEN.

« Mediaeval-Egyptisch » — Lettergieterij Van der Borght & Dumont, Brussel.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken.

« Römische Antiqua » — Lettergieterij Genzsch & Heyse, Hamburg.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterljke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken.

« Florentiner Mediaeval » — Bauer'sche Giesserei, Frankfurt a/M.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken.

« Romaansch » — Lettergieterij « Amsterdam » v/h N. Tetterode, Amsterdam.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken.

« Uncial-Gothisch » — Lettergieterij Wilhelm Woellmer, Berlijn

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken.

« Kloosterschrift » — Lettergieterij « Amsterdam » v/h N. Tetterode, Amsterdam.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken.

« Grasset-Antique » Lettergieterijen Peignot & fils, Parijs, en Genzsch & Heyse, Hamburg.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken. KUNSTBESCHOUWINGEN. JAN VETH.

« Auriol » Lettergieterijen Peignot & fils, Parijs, en Genzsch & Heyse, Hamburg.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken.

« Plantin-Antiqua » Lettergieterij Genzsch & Heyse, Hamburg.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken.

« Antiqua Augenheil » Lettergieterij Ludwig & Mayer, Frankfurt a/M.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken.

« Esparanto-type » Lettergieterij Ludwig & Mayer, Frankfurt a/M.

En juiſt door een ſamenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmoniſcher grondslag mocht beruſten, zou zeker een kunſt geſteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken.

« Saxonia Antiqua » van Richard Grimm. Lettergieterij Julius Klinkhardt, Leipzig.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken. KUNSTBESCHOUWINGEN JAN VETH

« Cheltenham » Lettergieterij « Amsterdam » v/h N. Tetterode, Amsterdam.

die gaandeweg door de technische volmaking van den boekdruk, op den achtergrond waren geraakt, ja zelfs in de 19e eeuw geheel verloren geraakt. Trouwens deze achteruitgang werd mede veroorzaakt door economische redenen, en wij kunnen haar zonder onderscheid bij alle kunstvakken constateeren.

Voor de prentjes in de boeken werden in de zeventiende en achttiende eeuw veelvuldig kopergravures gebruikt, waaraan men de voorkeur gaf, om dat deze een scherper en juister teekening mogelijk maakte dan de houtgravure, die vooral op het ruwe hollandsch papier onvolkomen afdrukken gaf. Men bepaalde zich niet tot de prentjes, maar graveerde op deze wijze ook de titelpagina. Hierdoor ontstond een letterkarakter met groot verschil in op en neerhalen. Dit type, geheel uit het procédé, de gravure, voortgekomen trachtte men ook te bereiken in de gegoten drukletter; waarin men, dank zij de meergevorderde technieken, ongelukkig tamelijk goed slaagde. Ik zeg ongelukkig, omdat het voor elke kunst of kunst-ambacht een onheil is te achten, wanneer het een door een andere werkwijze ontstane vorm tracht te imiteeren. Juist ligt in het goed begrepen aanpassen der vorm aan de techniek de werkelijke bekoring van elke kunst. Trouwens geheel straffeloos overschrijdt men deze grenzen niet. Zoo ook in dit geval. De *Bodoni-* en *Didotletter* de voorbeelden in deze omgeving die wij als de meest in hun soort volmaakte imitaties van gravure-schrift hebben te beschouwen, hebben in 't gebruik veel nadeelen. De te dunne halen lijden te veel en, vooral de kapjes, verliezen spoedig hunne scherpte, doordat voor een goede afdruk van de dikke halen een meerdere spanning wordt vereischt dan voor de dunne, die ook minder inkt noodig hebben. Ook is deze letter een ware bederver der oogen, terwijl een met dit type gedrukte pagina een weinig aesthetisch aanzicht biedt. Door de groote onevenredigheid bij de *Didotletter* tusschen de uiterst-dunne ophalen en de te dikke neerhalen vormt de letter geen geheel, maar valt uiteen, zoodat het ons een wonder schijnt dat de oogartsen dit een kleine honderd jaar lijdelijk hebben aangezien. Eerst in 1886 zijn werkelijk energische pogingen van de medici te bemerken om verandering in het lettertype te verkrijgen.

Juist door een samenleving

Letter in het Didot-type.

Zeker niet in het minst omdat eigen tijd geen stijl aangaf, zocht men in het midden der vorige eeuw, voor de architektuur en de uit haar levende gebruikskunsten, aanknoopingspunten in voorafgaande stijlen. In de boekdruk werd het oude lettertype der zeventiende eeuw weer in ietwat gewijzigden, technisch beter maar flauwer vorm, in gebruik gebracht. Men noemde deze beurtelings *Elsevier* en *Mediaeval*. Het laatste vooral een minder juiste naam, daar de middeleeuwsche typen veel steviger van lijn zijn. Toch was de invoe-

ring dezer typen reeds een kleine verbetering te achten, te meer waar uit deze lettervorm ook de *Mediaeval Egyptisch* is ontstaan, die zelfs nu nog blijkt een zeer gebruikelijke, alhoewel niet ideale, lettersoort te zijn. De aanleiding om deze types weer in gebruik te stellen is uitgegaan van Engeland en Frankrijk en de duitsche gieterijën die ze op de markt brachten, moesten bij Engeland of Frankrijk terecht komen voor de stempels; een zeer verklaarbaar verschijnsel waar Duitschland een beslist nationaal lettertype heeft in zijn fraktuur.

Wij geven Morris gaarne de eer die hem toekomt, maar toch is het een feit dat reeds vóór zijn stichting der Kelmscott-Press, door teekenaars als Otto Hupp omstreeks 1880 de zoogenaamde *Munchener Richtung* werd gepropageerd, analoog met een soortgelijke beweging op ander kunstnijverheid gebied, die zich richte naar de duitsche vroeg-renaissance. In tegenstelling met de hidieus slechte en ook hier te lande nagevolgde *Freimanier* zocht men aan het drukvlak een rechthoekig gevuld aanzien te geven, zij het dan ook met letters en ornamenten gelijk aan die der vijftiende en zestiende eeuw. Deze richting maakte echter niet veel opgang, mede door de tegen haar gevoerde oppositie. Eerst nadat William Morris in Engeland zijn pioniers werk had verricht en over Amerika heen, zijn invloed in Duitschland liet gelden kwam deze zetwijze, zij het ook met meer modern materiaal, in de mode.

This is the Golden type.
This is the Troy type.
This is the Chaucer type.

Morris-letters.

Toch zijn uit die münchener periode eenige goede lettertypen overgebleven, door Heinz König of Otto Hupp geteekend en in den handel gebracht door de bekende lettergieterij van Genzsch & Heyse te Hamburg en door E. J. Genzsch te München. Van deze typen is de *Römische Antiqua* wel de beste, meest gebruikelijke en het meest verspreidde; tot zelfs in Amerika waar zij onder den vorm van *Bradford* en *Macfarland-face* bekend is, en ook in meerdere variaties nagevolgd. Zij is oorspronkelijk als monumentale titelschrift gedacht en dus slechts in klein kapitaal uitgevoerd. Maar door het succes dezer kapitalen aangemoedigd besloot de heer Genzsch er ook gewone letters bij te snijden, die door Heinz König werden geteekend.

Merkwaardig bestaat bestaat er haast geen verschil onder de vakkundigen, zoowel technische als aesthetische, over de praktische en artistieke waarde dezer lettersoort. Artistiek komt zij gunstig uit om haar krachtig letterbeeld en haar fijn-gebogen uitloopende kapjes, ook door het getemperde verschil tusschen op- en neerhalen; aan dit geringe verschil en haar eenvoudige vorm heeft zij tevens haar duidelijkheid te danken. Deze kwaliteiten brachten er zeker de leiders der Steglitzer Werkstatt, Ehmcke, Kleukens, e. a. er toe, dit type te prefereeren boven de meer modern gedachte *Eckmannletter*. Wij willen niet beweren dat ook deze letter geen gebreken heeft. Zoo zijn b.v. de

oogen van de b, d, p en q in hellenden stand geplaatst en de o die daarvoor juist wel het eerste in aanmerking komt niet, ook wordt het letterbeeld wat zwaar bij het aansluiten der oogen van de d, van onder en bij de b, p, en q, van boven; de k laat door het korte bovenste schuine stokje gemakkelijk een opening ontstaan enz., maar ondanks deze kleine aanmerkingen verdient zij toch onze sympathie.

Na deze goed geslaagde onderneming van de Hamburgsche gieterij ondernomen vóór het bezielend voorbeeld van Morris, brachten later de meeste gieterijen een gelijksoortig type op de markt, wij noemen de *Romanische Antiqua* van Schelter & Giesecke, de *Romana Artistica* van Numrich & C°, *Hollandische Antiqua* van Hoffmeister en de *Victoria Antiqua* der Bauer'sche Giesserei, die haar later lieten volgen door een *Florentiner Mediaeval*. Maar geen dezer soorten lijkt mij zoo goed als de *Römische Antiqua* van Genzsch & Heyse.

Form ohne Stoff ist nur der Schatten eines Besitzes, und alle Kunstfertigkeit im Ausdruck kann dem nichts helfen, der nichts auszudrücken hat. Wenn also die schöne Kultur nicht

« Larisch-Antiqua » K. K. Hof- und Staatsdruckerei, Weenen.

Door de Lettergieterij Amsterdam wordt met verdiend succes een *Romaansch* in den handel gebracht, die wat hooger van letterbeeld is dan hare duitsche zuster en zich evenals deze uitstekend leent voor het zetten met kapitalen.

Ofschoon in typografische kringen nogal te keer werd gegaan tegen Morris liet zijn invloed zich, toch hoe langer hoe meer gelden. Eerst werd zijn *Troy en Chaucer type*, door den Amerikaan Bradley voor de praktijk geschikter gemaakt en daar zoowel als in Duitschland in velerlei herhalingen met onmerkbare afwijkingen in den handel gebracht onder den naam van *Triumph-*, *Morris* en *Uncial Gothisch*. Toch geloof ik niet dat zij veel opgang maakte als boekletter, wat licht te verklaren is uit haar gedrongen en onduidelijk letterbeeld. Later werd ook zijn *Golden type*, de romein, die Morris naar het type van de Venetiaansche drukker Jenson (± 1471) ontwierp, in meerdere navolgingen door vele gieterijen gegoten en in den handel gebracht onder de naam van *Kloosterschrift*, *Elsevier Brod Schrift*, *Jenson*, enz. Ongetwijfeld heeft dit lettertype in 't algemeen zekere decoratieve kwaliteiten maar ook en vooral in de schraveeringen veel gewilds, wat de mogelijke aanleiding kan zijn van haar mindere gebruikelijkheid als boekletter. Voor smoutletter is zij beter geschikt, doordat zij dan allicht minder compact gezet wordt. Ware de *Jenson* beter nagevolgd of liever beter begrepen, zooals Cobden Sarderson er in zijn Doves-Press Bibel (1903) een interpretatie van geeft, die streng en voornaam van vorm en duidelijk is, dan zouden wij een zeer begeerlijke letter rijker zijn geworden. Het wil mij toeschijnen dat de *Cheltenham*, hier door de

HET DRUKKERS JAARBOEK VOOR 1907



TWEEDE
JAARGANG

UITGEGEVEN ONDER MEDEWERKING VAN VERSCHILLENDE VAKKUNDIGEN DOOR IPENBUUR & VAN SELDAM TE AMSTERDAM IN JULI MCMVII

TWEE BLADZIJDEN UIT HET «DRUKKERS JAARBOEK» GEZET UIT DE NORDISCHE ANTIQUA VAN GENZSCH & HEYSE TE HAMBURG, DOOR IPENBUUR & VAN SELDAM TE AMSTERDAM.



En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken.

« Neue Römische Antiqua » Lettergieterij Julius Klinkhardt, Leipzig.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken.

« Archiv. Antiqua » Lettergieterij Benjamin Krebs, Frankfurt a/M.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige ver= houdingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken. J. VETH.

« Nordische Cursiv » Lettergieterij Genzsch & Heyse, Hamburg.

Lettergieterij Amsterdam uit Amerika ingevoerd, veel van de nobele vormen der oorspronkelijke *Jenson* heeft overgenomen, zonder haar te imiteeren.

Alvorens ons verder met deze nieuwe romein bezig te houden, wat over de iets oudere, door den bekenden dekoratieven artist ontworpen en naar hem genoemde *Grassetletter*. De aanleiding tot het ontstaan van dit type wordt door den heer J. W. Enschedé geschetst in het tweede deeltje der door Ipenbuur & van Seldan uitgegeven Mededeelingen over boekkunst naar door den kunstenaar zelf verstrekte gegevens :

« In 1891 werd Grasset belast met het geven van onderwijs aan de Ecole Guérin te Parijs ; gaandeweg breidde dit onderwijs zich uit tot een cursus over decoratieve kunst. Toen hij een paar jaar geleden besloot tot het doen drukken van zijn leergang — het boek is nog niet verschenen — en een keus moest doen voor de typen, kwam hij er toe protest aan te teekenen tegen de lettersoorten, die gemeenlijk gebruikt worden. Zijn aangeboren liefde voor oude boeken, zijn vroegere aanraking met het letterschrift bij het ontwerpen van boekomslagen, hadden reeds bij hem de latente emotie gewekt, hoezeer de negentiende-eeuwsche boek-romein te verwerpen is, omdat zij, in tegenstelling met vroegere slechte bladzijden van een grauwe, armzalige kleur kan geven. Thans werd hij zich inniger bewust, hoe veel beter de oudste typographie was.

» Besprekingen van Grasset uitgaande, leidden er toe, dat hem in 1899 door de lettergieterij van Peignot et fils te Parijs werd opgedragen een romein en cursief te ontwerpen, met zijn denkbeelden overeenkomende.

» Moest dat type een herhaling wezen van een vroeger, wat Morris gedaan had? Neen. *Le mouvement Morris est en partie stérilisé d'avoir été archaïque, d'avoir lutté contre la vie et la marche scientifique du monde. La vie marche, tous les regrets du passé sont superflus. Il faut créer des organismes nouveaux et appropriés; ainsi agit la nature*, zou hij in 1902 formuleeren in termen, mij (E) als uit het hart gegrepen. Het moest eene moderne letter blijven, maar doordrongen van logische, decoratief- ornementale denkbeelden; het beginsel van de vlakversiering moest op de nieuwe letter toegepast worden.

» Het toepassen van vlakversiering is een uiting van weten, het vasthouden van het logische, een gevolg van kunnen. Bekend is de gulden regel van Violet-le-Duc: *toute forme qui n'est pas indiquée par la structure, doit être repoussée.* Welke is de structuur van een letter? De logische, anders gezegd de geschrevene letter is de natuurlijke. Zoo zien we dan ook als logisch gevolg van Grasset's architectonische ontwikkeling, dat hij voor het concipieeren van het nieuwe type geen ontwerp teekende volgens geometrische figuren, maar een nieuwe letter schreef. De a bleef de a, de d de d, oordeelende dat het dwaasheid zou zijn andere lettervormen als de gewone als het ware uit te vinden, omdat niemand die meer zou kunnen lezen. »

Iets verder zegt Grasset zelf nog: « *L'Origine de l'Alphabet repose moins sur l'étude de la typographie proprement dite que sur celle de la paléographie. En effet, ma curiosité naturelle m'avait fait rechercher cette étude comme un corollaire intéressant de celle du Moyen-âge. Lorsque je fis des recherches documentaires en 1880 pour illustrer le roman de chevalerie, Les quatre fils Aymon, l'écriture carolingienne me frappe par sa netteté et son aspect cursif et rond. Ce texte, qui est encore de l'écriture latine, me fit voir plus clairement le sens dans lequel on pouvait s'orienter pour des essais de caractères nouveaux ou fantaisistes. Cette écriture eut dès lors une influence directe sur toutes les inscriptions ou titres que j'ai eu l'occasion de faire depuis, sans toutefois aller à l'imitation absolue. J'ai même, à cette époque, composé pour moi un alphabet carolingien régularisé et rendu plus accessible à nos yeux, mais il n'a jamais été publié.*»

Schoon dus van het Karolingsch minuskulschrift afgeleid, is toch deze letter van een beslist modern fransch karakter, en dat van de niet te vaak voorkomende goede soort fransch.

Zij maakte opgang ten tijde der Wereldtentoonstelling te Parijs in 1900, waar zij uitkwam, en ook later in Amerika, Engeland en Duitschland, in het laatste wordt zij met het recht op den alleen-verkoop ook voor Nederland in den handel gebracht door Genzsch & Heyse.

Een pagina met de *Grasset* gezet, voldoet zeer zeker aan de meergenoemde eischen van vlakversiering, en het was mij daarom een groot genoegen met de uitgave van Morris, Kunst en Maatschappij haar in Nederland te hebben helpen

invoeren. Mogelijk doordat mijn oordeel zich sindsdien door meerdere kennismaking met de praktijk wijzigde, en wellicht ook door de in dien tijd uitgekomen soorten, zou dit nu niet meer, zoo onverdeeld gunstig zijn, als voor eenige jaren terug. Zij doet mij nu niet rustig genoeg meer aan, en ook constateerde ik bij anderen en bij mij zelf vermoeienis na het lezen van enkele paginas. De erbij behoorende cursief doet rustiger, door het iets meer gedrongene bij een overigens gelijke kleur, waardoor het soms verwarrende wit in de letter minder is. Hoezeer ook als karaktervolle schepping te beschouwen, blijkt dit schrifttype om praktische redenen, alsook om haar duidelijk zichtbare fransche afkomst, niet de voor ons begeerlijke boekletter te zijn.

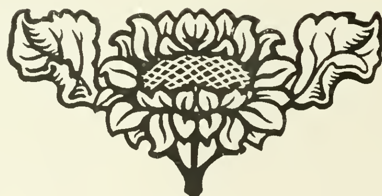
De eenige jaren later ontstane *König Antiqua* van de zoo artistiek werkzame Rudhardsche Giesserei te Offenbach am Main (nu Gebr. Klingspor) heeft haar ontstaan aan vrijwel dezelfde overwegingen te danken als de *Grasset*. Uit het inleidend schrijven van den bekenden schriftteekenaar Heinz König bij de naar hem genoemde romein ontleenen wij het volgende : « *Beim Entwurfe der Schrift ging ich von dem Wunsche aus, den steifen Formen der Antiqua ein belebteres, fliesserendes Bild zu geben, in ihr neben neuzeitlicheren Formen den Federzug der Hand wieder zur Geltung zu bringen, dem sie im Laufe der Zeit durch die schematische Wiedergabe in der Druckschrift verloren hatte. Bereits in den Römischen Antiqua hatte ich diesen Versuch, allerdings nur bei den Gemeinen, gemacht, hier habe ich ihn, wenn auch mit Einschränkungen, auf die Grossbuchstaben mit ausgedehnt. Die bisher gebräuchliche Form der Grossbuchstaben trägt noch immer den lapidaren Charakter, der sich dem Federzug, als völlig anderer Technik, wenig anpassen will Die grossen Lücken im Schriftbilde, die bei dem heute gern gepflegte Versalsatz bei einzelnen Buchstaben entstehen, waren nach Möglichkeit zu vermeiden. So versuchte ich, die unziale Grundform, wie sie aus romanischer Zeit noch bis zur Renaissance in gotischen Initialen weiter lebte, met heranzuziehen, sie aber in durchaus modernem Sinne umzugestalten. Der Federstrich wurde, so weit es ging, angewendet. Bei den Gemeinen liess sich dieses noch besser durchführen, da ich den rundgotischen Charakter italienischer Grundschriften in freier modernen Linienführung auf die Antiquaformen übertrug.* » Door groote schraveeringen met ronde punten heeft hij getracht de onregelmatige vorm van sommige hoofdletters vooral van A, L, W, te verminderen, met bevredigend resultaat. Als ik aan de *König romein* de voorkeur geef boven de *Grasset* is dit niet omdat de eerste mij als artistiek product verheven lijkt over de tweede, maar om het rustiger aspect en meerdere, gemakkelijker leesbaarheid, bij een ongeveer gelijke kleur-indruk.

Eenigszins van hetzelfde karakter als de *König Antiqua* zijn er meerdere soorten in Duitschland ontstaan, die mij echter niet zoo goed lijken als deze. Wij noemen de besten : de *Schelter Antiqua* met cursief, van Schelter &

Giesecke te Leipzig en van dezelfde firma de nog meer geschreven, gotische *Rundgotisch*. Van deze laatste lettersoort tot de *Runde Fraktur* van Ludwig & Mayer en het *Bauernschrift* van Numrich & C° is slechts een kleine stap om zoodoende geheel in de specifiek duitsche schriften te komen. Maar wij willen deze soorten, tot het slot bewaren, om het mindere belang dat zij voor ons hebben.

(Wordt voortgezet).

S. H. DE ROOS.





KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

UIT ANTWERPEN



ENTOONSTELLING FRANS BLOCK IN DE BUYLE-ZAAL, 9-18 NOVEMBER 1907. Men is verplicht — ik weet het wel — om gewetensvol alle salons te bespreken, waar gedurende elk seizoen honderden exposities elkaar verdringen. Maar laten we het eerlijk bekennen, na een verrukkelijke vacantie, doorgebracht in 't gezicht van een *echt* landschap, aan de kusten van een *echte* zee, is het een weelde om den stroom van meerendeels middelmatige doeken een weinig te verachten, waarin de schilders de herinnering aan een andere villegiatuur, die welke zij zelf meeleefden, bewaarden. Op een gegeven oogenblik echter, of liever in een betere bui, vrij van deze hoeveerdighe bedenkingen, liep ik het kunstzaaltje bij Buyle binnen.

Het *Minnewater* het heilige meer *« quoiqu'il n'eut jamais de consécration hiératique »* het Brugsche minnewater, eenzaam droomend onder de grauwe Noordsche poëzie, leverde Frans Block het motief voor een zijner kleinste doekjes. Een zwart kader omlijst 't effen watervlak en 't bescheiden groen, godvruchtiglijk uitgespaard, tusschen twee steile hooge oevers met droefgeestig gras begroeid. Als een vreemdsoortig Usher-huis, met hetzelfde somber pathetische, met het stille en strenge uitzicht, strekt het water zich uit in een vierkant, zwijgend vlak.

In den achtergrond, vagelijk aflossend tegen den hemel, bewaakt de St. Salvatortoren het oude Brugge met zijn Minnewater, zijn geschiedenis en zijn Reitjes, waarboven het Belfort als een koning oprijst.

Dit was een van Block's kleinste doekjes maar dat mij toch voortaan nopen zal om alle particuliere tentoonstellinkjes te gaan bezoeken! Wellicht vind ik er dan weer zoo'n plekje door de gratiën bewoond, zoo'n gezichtje dat mij verrukt, zoo'n *masker* dat mij niet meer loslaat.

Dit stukje beviel me vooral, omdat de individualiteit van Block, wiens debuut ik bijgewoond heb, er zoo duidelijk uit sprak, zijn heel eigen opvatting van de dorre droogte onzer Heide, waar ze onder den nevel ligt. Maar men moet ze kennen de levenskracht, de ernstige geestdrift vooral, waarvan de schilder vervuld is, om ze op te merken in zijn werk. Maar van dan af ziet men ze schijnen, als door de reten van een deur, zooals 't avondlicht een rood schijnsel werpt over den eenzamen weg daarbuiten en het duistere grasveld; en de spranken van het innerlijk vuur, die sommige stukken van Block verlichten, zijn daarom zoo mooi, omdat ze enkel bescheiden dingen beschijnen.

De kunstenaar zelf toonde mij de zwakke zij van enkele zijner stukken; ik gaf hem enkele zijner vergissingen aan, we bespraken ze samen, waartoe zou 't dus dienen om den lezer er op te wijzen dat de lucht hier en daar niet aan den eigen wensch van den kunstenaar voldoet, of dat enkele kleurenovergangen te korrelig of te glad zijn? Zeker, het eerlijke en volstrekt oprechte werk van Frans Block, kan nog heel wat veranderen, meer verscheiden worden en minder gelikt, maar hij behoort gelukkig tot

dezulken, die niet gemakkelijk blijven stilstaan, zich niet met een beetje tevreden stellen, die altijd zullen blijven zoeken ; wie stil blijft staan, gaat achteruit.

In een schemerhoekje mijner herinneringen, van een goeie tien jaar her, is het beeld van een jongen schilder blijven hangen — het type van een eerlijken jongen, vol geestdrift en geloof, die zich volkomen onteerd zou hebben geacht bij de minste schennis van zijn kunst en 't ideaal van leven — een jongen schilder die lange uren verbracht met het zoeken op zijn palet naar kleur en kleuren-harmonieën, zwijgend gezeten in een hoek waar veel licht viel, in de werkplaats van Albrecht de Vriendt. Block zoekt nog altijd voort. Hij zoekt nog altijd harmonieën — hij begrijpt die welke de schoonste zijn in de natuur, en zijn landschappen onthullen deze wetenschap geheel onopzettelijk.

En 't is zoozeer gewoonte geworden dat een verslaggever zijn verslag met een raadgeving besluit, dat men nauwelijks zou merken dat ik deze gewoonte gehoorzaam, indien ik er niet aan hield dat men het opmerken zou. — Ziehier dan wat niet enkel tot *dezen* kunstenaar gericht is :

Voor den *Bourgeois* bestemd zijn er duizenden stukken. Zóo heeft Frans Block ze nooit gemaakt, vervolgens zijn er andere die enkel tot de schilders gericht zijn — het zoet gespeel van den borstel, hoeve met enkel een paar daken, of een doodgewone vlakte tot onderwerp. Dezulke werden er begaan door Block, die zich hiermee een overtuigd schilder betoond heeft. Maar hij blijft daarbij toch óok een artiest, omdat hij ons toonde de *Herfst*, *'t Naderen van 't Onweer*, het *Minnewater*, stukken, die te rangschikken zouden zijn onder een derde categorie. Deze voldoen den mensch van fijnere beschaving, in zalige onwetenheid verkeerend aangaande den stiel, die m. i. enkel de kritikus hoeft te kennen. De literator, de musicus, de dichter, de geleerde, moeten lang met liefde kunnen beschouwen — dit is het criterium — het een of ander geschilderd tooneel. De kunstenaar, enkel werkend voor hen zou nooit vingeroefeningen of gammas moeten hoeven te spelen, maar enkel *Minnewaters* schilderen, altijd door...

J. d. B.



□ □ UIT ROTTERDAM □ □

MUSEUM BOYMANS



De verzameling van zeventiend'eeuwers is in het afgeloopen jaar verrijkt met een Jan Porcellis, een aanwinst, die de beteekenis van dezen voortreffelijken atmosfeer-schilder in een helder licht stelt. De heer Haverkorn heeft met dezen koop inderdaad een zeer gelukkigen greep gedaan. De breede schallende rumoerigheid van dit zwalpend *Woelend water*, de strafheid van den driftigen wind, zoo juist aangeduid in de kantige houding der scherpzeilende schepen, de zilveren, zalig-doorlichte blondheid van den tintelenden dampkring, de hooge koepeling van den wolkenhemel, — dit alles doet onwillekeurig vragen, of er sindsdien in deze materie wel iets nieuws bereikt is.

In het zaaltje der modernen trekt sinds een paar maanden een belangwekkend *Boschgezicht* van Voerman de aandacht, een in onze hedendaagsche schilderkunst zelden behandeld sujet. Een geheel door groen omsloten, zonverlicht doorkijkje, als een nestje zoo warm. De behandeling is kiesch en geduldig, het geheel doorwerkt tot een fijne émail-achtige pâte. Het wil me echter voorkomen, dat het streven om de groene, limpide binnenbosch-toon vol te houden aan de stevigheid van de modeleering afbreuk heeft gedaan. Naast het forsche, toch óok prachtig in toon gehouden *Maanlicht* van Jongkindt doet het wel wat week.

Door de medewerking van eenige kunstlievende stadgenooten slaagde de directeur van het Museum er onlangs in, de hand te leggen op den *Vroegen Ochtend* van Willem Maris, zoolang een sieraad van de collectie-Van Eeghen in het stedelijk Museum te Amsterdam. Men kent het thema : eenige koeien, roode en bonte, wier ruggen en schoften rosgoud of zilverblank door de

vroege zon gekantlicht worden, in den van gloed smeulenden ochtendnevel, waarin verre boomen en een molen wegdommelen; in dit werk even groot-eenvoudig als fijngevoelig en subtiel voorgedragen. Nu de buitengewone verzameling van den Amsterdamsche Macenas voor een groot gedeelte op zoo jammerlijke wijze uiteengespat is, mag het een reden tot verheuging heeten, dat dit belangrijk stuk tenminste voor ons land behouden is gebleven en — wat in de tegenwoordige omstandigheden meer zegt, — veilig en wel in een openbaar museum opgeborgen.



KUNSTZAAL OLDENZEEL — TENTOONSTELLING OYENS — NOVEMBER-DECEMBER — Op het kloeke oog-verheugende werk van deze twee treffelijke rasschilders, hoop ik een andermaal in een uitvoeriger artikel terug te komen. Hier is nu eindelijk iets, waarvoor men niet met weifelende en wel-overwogen woorden behoeft te spreken, waaraan men, al is het niet zonder een zeker voorbehoud, zijn volle bewondering kan geven. Er is vaak belangrijkers en ook wel beter geschilderd en een geschiedenis onzer kunst zou te schrijven zijn, zonder de gebroeders Oyens te noemen, buiten gevaar van organische onvolledigheid; — doch zelden is er guller, spontaner, uit voller aandrift gewerkt. In het keurige inleidingje, dat Jan Veth voor den catalogus schreef, wordt het zoo juist gezegd : «.... de Oyensen (beschikten) in hun beste werk over een volheid van talent als in elke school zou verdienen opgeld te doen en waarvan de eigenaardige bekoring durend zal blijven voor een elk, die in smijdig schilderen de echtheid van het rijp-spontane weet te schatten.» Waar hun lustig geschilder uithangt, heerscht een atmosfeer van vreugdevol, goedsmoedsch sans-gêne, dat geen ernst uitsluit, maar zonder eenige zwaarwichtigheid. Men komt om te genieten en om niets



FRANZ BLOCK : Minnewater.

dan dat. Voor zooiets behoort, dunkt me, een extra-streepjen aan den balk.



KUNSTZAAL RECKERS — TENTOONSTELLING VAN WERKEN VAN AUGUST W. VAN VOORDEN — MAAND NOVEMBER — Deed omstreeks denzelfden tijd van het vorig jaar de ondernemende Heer Reckers ons kennis maken met een jong Rotterdamsch schilder, W. van Nieuwenhoven, — nù heeft hij in den heer Van Voorden een ander aankomend talent ontdekt. Ik geloof, het is nu zoover, dat men met een impressionistische techniek geboren wordt! Niet dat het een mensch van talent zoomaar aanwaait, dat bewijst het vele en serieuze werk van Van Voorden juist andersom, — maar van den beginne (het *Kaarsje* en het groote *Stilleven* als jongensarbeid nu buiten beschouwing gelaten) heeft hij den kijk en den lossen, vierkanten opzet van den impressionist. Hij flapt zijn verf uit met durf en zwier, smeert smeuïg nat in nat, dat het een lust is. Zijn groote aquarellen zijn vaak van een vochte vlotheid, die van een goede school is. Men

kan zoo zien, dat hij op de techniek van zijn werk al vrij zeker gaat en de mogelijkheid van kleine rampen gering telt hij het avontuurlijk genoegen van nu juist te schilderen, gelijk het hem in 't hoofd komt En dat lukt hem niet alleen grif bij kleine studies, maar ook bij doeken en vellen papier van ordentelijke afmeting. Groote straatgevallen met ventende meiden en rijen van sleeperswagens en lompe paarden langs de kaai; grijs stadsgewoel op de plasnatte keien, verlevendigd door het blauw van een coquet dienstmeisjes-japonnetje; de havens met stoeten van sleepbooten, als een in 't honderd geloopen optocht en hooge scheepsrompen tegen den wal in poefende wolken van rook en stoom; een enkele maal ook poldergezichten met een turfpraam in de vaart onder den melankolieken, nuchter-lichtenden hemel, of in blijder toon, kleurige kindertjes spelend in het zon-gele zand. Het is niet weinig, naar men ziet, wat deze jonge schilder al aandurft. En dan te bedenken, hoe korten tijd hij eerst als eigenlijk kunstschilder aan den gang is!

Hiermee wil niet gezegd zijn, dat dit alles, nu wat dieper dan oppervlakkig bekeken, ook maar even goed geslaagd zou zijn. Er bestaat nog wat buiten en boven enkelschilderbravoure. Dat de heer Van Voorden nog niet zelfstandig is en zich vooral in zijn stadsgezichten gaarne op het werk van groote voorgangers inspireert, is even begrijpelijk als dat zijn kleur nog volstrekt niet altijd rijp is. Ze heeft een tekort aan wezenlijke stoffelijkheid, dat bij den beschouwer een gevoel van leegte en holheid laat. Ook is alles vaak te veel berekend op het uitklinken van een enkele hooge noot (het geel en oranje van citroenen en sinaasappelen, het blauw van een japonnetje) te midden van naar het zwarte trekkende grijzen. Dat is een gewichtiger bezwaar: men zou wenschen, dat de schilder zijn effecten niet zoo kende, dat hij desnoods weifelend in zijn opzet was; kortom dat de dingen aanvankelijk minder en bij nadere beschouwing méér deden. De zaak is, dat men hartelijk begint te verlangen naar een jong kunstenaar, wiens doen nu eens lijnrecht tegen den keer ingaat.



ROTTERDAMSCHE KUNSTKRING ✣ TENTOONSTELLING VAN WERK VAN ROTTERDAMSCHE SCHILDERS EN BEELDHOUWERS ✣ TWEEDE GROEP ✣ 28 NOV.-11 DEC. Deze groep maakt een heel wat minder onbeholpen indruk dan de gedenkwaardige vorige. De dilettanten, die het voor een paar weken breed lieten hangen zijn nu in een hoekje gedrongen. Al is er ook geen clou, het algemeen peil is hooger; de aanblik van het geheel is rustiger en, laat ons maar zeggen, fatsoenlijker geworden, zoo ongeveer als een ordentelijk zaaltje van een vierjaarlijksche, nog ietwat aangenamer, omdat op deze sans-gêne-receptie de groote « machines » tot veler aanmerkelijke verlichting ontbreken. De landschappen (huiselijk Hollandsch gevoel!) zijn thans in de meerderheid. Aan de hand van den catalogus mogen hier enkele opmerkingen volgen.

Van G. de Groot een paar frissche landschapsstudies; van H. E. Mees twee waardeerbare portretten (vooral het geteekende) en een Londensch straatgeval, dat wat minder bont had kunnen zijn, als de rooden bescheidener genomen waren; van P. C. de Moor o. a. een klein miniatuurachtig paneeltje (*Priesteresse*), eenigszins onvast van opzet, maar keurig van kleur. S. Moulijn heeft drie minutieuse, maar niet zeer sterke stemmingslandschapjes; W. Van Nieuwenhoven een paar interieurs, knap, maar geheel en al volgens hetzelfde verfrecept in elkaar gezet; J. Nachtweh een goed stilleventje, om van zijn portretten te zwijgen. Van F. G. W. Oldewelt een paar portretten en genrekoppen, serieus, maar te veel in atelier-toon; van H. A. van Oosterzee rustige maar wat weeke landschapjes; van C. Pouderoyen een ouderwets gedaan appel-stilleven; van Mevr. M. de Roode-Heyermans eenige teekeningen uit een besjeshuis.

Edema van der Tuuk heeft als eenig beeldhouwer een paar gipsfiguurtjes ingezonden.

R. J.





KUNSTVEILINGEN

VEILING VAN PORTRETTEN VAN SEDERT DEN GRAVENTIJD TOT HEDEN IN NEDERLAND GEREGEERD HEBBENDE PERSONEN EN VAN LEDEN VAN HET HUIS NASSAU, UIT DE VERZAMELING A. J. NIJLAND, BIJ R. W. P. DE VRIES, DEN 26en EN 27en NOVEMBER 1907, TE AMSTERDAM



Van de verzameling A. J. Nijland, die Nederlandsche historie-prenten en portretten omvat, was dit het eerste dat onder den hamer kwam. De goed gedrukte en geillustreerde catalogus — de eerste van een vijftal — beschreef — na een inleidend woord van Dr G. Van Rijn, den beschrijver der atlas Van Stolk te Rotterdam — 700 nummers, waaronder zich goede bladen bevonden. De volgende hooge prijzen werden besteed voor in den catalogus gereproduceerde portretten: n° 53, Prins Willem I, ƒ 100; n° 80, Prins Maurits, ƒ 102; n° 106, Prins Frederik Hendrik, ƒ 100; alle drie gegraveerd naar A. Van de Venne door W. J. Delff (met adres van J. Pz. van de Venne); n° 189, Prins Willem III, zwarte kunst door J. Verkolje (adres van C. Allart), ƒ 100; n° 361, Napoleon Bonaparte Ier, consul de la République Française, zwarte kunst naar David door C. J. Schott, ƒ 201; dezelfde in kroningsornaat 1805, naar F. Gérard, door A. Boucher Desnoyers, ƒ 100; n° 386, dezelfde, zwarte kunst door C. H. Hodges, 1811, ƒ 300; n° 407, Napoleon en keizerin Joséphine, twee portretten ten voeten uit, door J. Rados en Dominique Cavalli, naar J. B. Bosio, ƒ 350; n° 459, Frédérique Louise Wilhelmine van Pruisen, kleurdruk, ƒ 385; n° 460, dezelfde, kleurdruk, door Descourtis, ƒ 875.



VEILING VAN ANTIQUITEITEN EN KUNSTVOORWERPEN BIJ FREDERIK MULLER & C°, VAN 26 TOT 29 NOVEMBER 1907, TE AMSTERDAM De als gewoonlijk voornaam gedrukte en van talrijke reproducties voorziene catalogus dezer veiling beschreef ongeveer 1300 nummers. De porceleinen vormden, om het zoo eens uit te drukken, wel de hoofdschotel voor de speculeerende handelaren. Wij geven slechts enkele prijzen. Porceleinen: Chineesch en Japansch *blauw*, n° 5, Fransche-punt stel, ƒ 950; n° 25, paar rolwagen-vazen, ƒ 1100; n° 31, stel van vijf fleschjes, ƒ 1950; *gekleurd*, n° 268, paar groote Japansche vazen, ƒ 1125; n° 269, opengewerkte famille rose vaas, ƒ 925; n° 321, eierschaal dejeuner van 5 stuks, ƒ 1025; n° 332, vier eierschaal kopjes, ƒ 570. Van het Delftsch aardewerk deden twee door Adriaan Pynacker met rood, blauw en goud versierde schotels, nos 413 en 414, ieder ƒ 800; n° 416, schotel in goud en kleuren, ƒ 540; n° 418, diep schaaltje met bloemen, ƒ 350; n° 429, paar in goud en kleuren gedecoreerde paardjes, ƒ 540; n° 458, vijf bliksembordjes, ƒ 140. Meubelen: n° 595, groote kast, palissander en ebbenhout, ƒ 1450; n° 616, Boulle-bureau, ƒ 2750; n° 628, eikenhouten betimmering, ƒ 560. Van de tuinbeelden brachten twee satyr-paren, nos 726 en 727, respectievelijk ƒ 1150 en ƒ 1850 op, terwijl n° 730, een goed gesculpteerd houten balksleutel, David en Goliath voorstellend, — welker vondst in een huis te Kampen korten tijd geleden eenigen opgang maakte: het stuk werd in het bulletin van den Oudheidkundigen Bond gereproduceerd, — ƒ 730 en zijn pendant, n° 731, ƒ 300 opbrachten. Een stuk Venetiaansche kant, 4 m. lang en 17 cm. breed, n° 801, ging voor ƒ 1000.



VEILING VAN PRENTEN BIJ FREDERIK MULLER & C°, VAN 10—12 DECEMBER 1907, TE AMSTERDAM Enkele zeer mooie drukken van hoofdbladen der prentkunst: de groote St. Hubertus, de groote Fortuin, het Wapen met den Haan, het kleine Paard van Dürer, Rembrandt's Hut met den hooiberg en zijn portret van Clément de Jonghe, zijn Honderd guldenblad en zijn Verkondiging aan de herders, portretten door Goltzius, Suyderhoef, Nanteuil, e. a., het prachtige ruitersportret van Petrus Schowt Muylman, dat Abr. Blooteling graveerde naar het schilderij van Thomas

de Keyser (nu in het Amsterdamsch Rijksmuseum), gaven aan deze veiling haar grootste aantrekkelijkheid, welke aantrekkelijkheid nog werd verhoogd door enkele zeer interessante bladen. Van de laatsten noemen wij dat uiterst merkwaardig houtsneedje dat blijkens de van 't zelfde blok gedrukte Nederlandsche text een aflaatbrief is van paus Julius II, (1503-1513), en een goede contre-épreuve (de catalagus spreekt van een copie) van een prent van Israël van Meckenen. Twee rijkelijk geïllustreerde catalogi beschreven de éene de portretten, de andere alle overige koperprenten en houtsneden. Wij geven de volgende prijzen:

N° 528, Nederlandsche houtsnede van ± 1503 (aflaatbrief), *f* 1010, (aangekocht voor het Amsterdamsch Prentenkabinet); Alb. Dürer, n° 601, St. Hubertus, *f* 1450; n° 607, de groote Fortuin, *f* 710; n° 611, het kleine paard, *f* 275; n° 612, het groote paard, *f* 215; Adr. Van Ostade, n° 713, het feest onder den grooten boom, *f* 335; Rembrandt, n° 823, de honderd guldensprent (2e staat), *f* 1525; n° 863, boerderij met hooimijt, *f* 1640; n° 876, portret van Jan Lutma, *f* 1600; n° 872, portret van Anslo, *f* 860; n° 885, de joodsche bruid (Bartsch 340), *f* 630; n° 810, triomf van Mordechai, *f* 800.

Op de veiling liet de Duitsche handel zich niet onbetuigd. Bts.



BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

NIEDERLÄNDISCHE GEMÄLDE AUS DER SAMMLUNG DES HERRN ALEXANDER TRITSCH IN WIEN ✠ VON GUSTAV GLÜCK ✠ MIT 25 TAFELN IN HELIOGRAVURE UND 21 TEXTABBILDUNGEN, DARUNTER 5 RADIERUNGEN VON WILLIAM UNGER ✠ WIEN 1907 ✠ VERLAG DER GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST ✠ PREIS, GEB. MK. 60.—



In den Heer Alexander Tritsch begroeten wij met groot genoegen een der weinige particuliere verzamelaars, wien het nòch om luid klinkende namen, noch om 't groote aantal kunstwerken te doen is — maar die met fijnen smaak een kleine maar uitgelezen verzameling heeft weten bijeen te brengen, die door haar eigen karakter al dadelijk een allergunstigsten indruk maakt.

Wat deze verzameling voor ons vooral aantrekkelijk maakt, is dat ze uitsluitend uit Nederlandsche — Hollandsche en Vlaamsche — kunstwerken is samengesteld. Men vindt er niet méér dan 46 stukken — waaronder Rembrandt niet eens voorkomt, — maar geen enkel dezer stukken is onbelangrijk, en geen enkel ervan draagt een geüsurpeerden naam; bovendien werden alle bedorven of bijgewerkte doeken, die in andere collecties van « beroemde meesters » soms een zoo groote rol spelen, zorgvuldig geweerd.

Het feit alleen dat de Heer Tritsch een kenner als Gustav Glück gelegenheid heeft gegeven, om zijne verzameling critisch te behandelen, levert het bewijs van het hooge standpunt, waarop hij zich heeft weten te plaatsen. Want de meeste « liefhebbers » hebben helaas maar tot zooverre iets met critici van naam uitstaande, als zij hopen een welwillend oordeel over hunne schatten te kunnen uitlokken; zoodra dit oordeel minder gunstig dreigt te zullen uitvallen, blijven ze hen angstvallig uit den weg en wenden zij zich liever tot dezulken die het met hun geweten zoo nauw niet nemen.

Met buitengewone scherpte heeft Gustav Glück deze verzameling gekarakteriseerd. Veel vond hij daarbij te prijzen, vele zeldzame of eigenaardige stukken mocht hij ons hier doen kennen. Men krijgt bij het doorloopen van zijn vloeiend gestelden tekst zoo dadelijk den bevredigenden indruk, dat hier iemand aan het woord is, die zijn stof volkomen beheerscht. Men kan zich gerust aan zijn leiding toevertrouwen, en zal het boek niet sluiten zonder het verkwikkelijke gevoel, van weer wat nieuws geleerd te hebben, van vele dingen beter te hebben leeren zien.

Wij geven thans een kort overzicht van de voornaamste hier afgebeelde en beschreven werken: uit de XVIe eeuw een curieusen jongeren Bruegel en een ook folkloristisch belangrijken Marten van Cleef. Onder de zeventiend-eeuwsche Hollanders vooral een

reeks zedenschilders waarvoor de Heer Tritsch een bizondere voorliefde aan den dag gelegd heeft: Dirck Hals, Pieter Quast, Pieter Codde, Ant. Palamedesz, Pieter de Hooch, Quiryn Brekelenkam, Jan Miense Molenaer, Klaes Molenaer, Adr. van Ostade, Corn. Dusart, Gerrit Lundens. Verder een prachtig portret van Barth. Van der Helst en een van Jacob Gerritsz Cuyp; *een Prins Frederik Hendrik bij Heusden* van Alb. Cuyp; goede stukken van Salom. Koninck, Jan Victors en Nicolaas Maes; een paar architectuurschilders H. C. Van Vliet en Emmanuel de Witte, geven den Heer Glück enkele lezenswaardige bladzijden over dit kunstsoort in de pen.



ANT. VAN DIJCK: Mansportret.
(Verz. Alexander Tritsch, Weenen).

De Vlamingen zijn vertegenwoordigd door een klein maar typisch schetsje van Rubens; een mansportret van van Dyck, blijkbaar uit de Vlaamsche periode van 1627-1632, twee belangrijke en een kleiner stukje van Teniers, een familieportret van Gonzales Coques, en een *Feestmaal van Herodes* van Frans Francken II.

Alle in de verzameling aanwezige stukken zijn overigens in dit werk afgebeeld — de belangrijkste in heliogravure, buiten tekst, de mindere in autotypie tusschen den tekst. Vijf aardige etsjes van W. Unger verhoogen nog de aantrekkelijkheid van dit werk.

Het spreekt vanzelf dat alle platen, zooals wij dit van de *Gesellschaft* gewoon zijn, met de grootste zorg werden uitgevoerd. Het boek is dan ook naar vorm en inhoud beide een benijdenswaardig bezit voor al wie belang stelt in de Nederlandsche kunst der XVIIe eeuw.

B.

KARL VOLL, DIE ALTNIEDERLÄNDISCHE MALEREI VON JAN VAN EYCK BIS MEMLING. EIN ENTWICKLUNGSGESCHICHTLICHER VERSUCH, TEXT UND TAFELN, LEIPZIG 1906, POESCHEL & KIPPENBERG. M. 13.—

Een beteekenisvol werk. Met fijn stijlcritisch onderzoek, worden de grondlijnen eener ontwikkelingsgeschiedenis van het Nederlandsche Quattrocento getrokken. De schrijver verdeelt de XVe eeuw in drie generaties, de eerste, de archaïeke school,

met aan 't hoofd Jan van Eyck; hem ter zijde treden Rogier van der Weyden, de «Meester van het Johannesaltaartje te Frankfort» en de Meester van Flémalle. Op de oude, statige kunst, wier gebied bijna uitsluitend religieus is, volgt een stijl, die reeds het sierlijke weet te vertolken, die zich ook het wereldsche leven eigen maakt en genretooneelen schept, waarin men reeds de voorloopers van den laatsten stijl vindt. De hoofdmeesters van de tweede generatie zijn Dirk Bouts van Haarlem, die het Hollandsche element op den voorgrond brengt, en Hugo van der Goes. Om hen heen groepeeren zich dan de overgangskunstenaars als de « Meester van de Parel van Brabant », de Meester der Hemelvaart van Maria, Petrus Christus, Albrecht van Ouwater, Joost van Gent.

De derde generatie trekt in Memling en Geertgen van Haarlem de laatste consequenties uit de leer der voorgangers. Er openbaart zich een nieuw gevoel voor ruimte en de geheele compositie sluit volkomener aaneen. Met nieuwe technische problemen voert zij echter tegelijkertijd op den noodlottigen weg van virtuositeit en sleur, zoo dat reeds ten haren tijde het verval begint.

Het is hier niet de plaats om de geestrijke uiteenzettingen in de onderdeelen nader te bespreken. De kunstgeschiedenis zal er nog lang haar voordeel kunnen mee doen. Alleen de met absolute zekerheid aan de groote meesters toe te schrijven werken aanvaardt Voll als echt, en ontneemt hen een heele reeks stukken, die thans nog op hun naam staan. Hij zelf echter heeft er maar eén omgedoopt, de aan Dirk Bouts toegeschreven *Gevangenname van Christus*, in de Pinakotheek te Munchen, met de daarbij behoorende stukken te Neurenberg, geeft hij aan Alb. Ouwater.

Het met verkwikkende zakelijkheid geschreven boek, laat toch, bladzij voor bladzij, het subjectieve gevoel van den schrijver doorschemeren en dat juist is er voor een deel de bekoring van. Het Hollandsch-Germaansche element, ligt hem klaarblijkelijk nader dan het Fransch-Vlaamsche. Zou vindt hij bijv. voor Dirk Bouts, Ouwater, Memling, Geertgen van Haarlem, een warmer toon, dan voor Rogier van der Weyden, den Meester van Flémalle en zelfs voor Hugo van der Goes, die niettegenstaande zijn Hollandsche afkomst toch verder van Holland afstaat. De grootste tegenspraak zal hij wel met zijn hoofstuk over van Eyck ontmoeten. Voor hem ligt « het geval van Eyck », heel eenvoudig; hij verwijdert zoo maar uit zijn *Werk*, alles wat niet volstrekt met de onbetwistbare hoofdwerken in volle overeenstemming is. Zoo komt hij tot de slotsom, dat we hier te doen hebben met een volmaakt consequent afgedeeld en gerangschikt geheel, aangezien de Meester van zijn vroege, weliswaar nog wat bevangen, maar in technisch opzicht reeds ongemeen vaste werken met reuzenschreden tot de onovertroffen hoogte zijner meesterstukken opstijgt. Wellicht ligt de betwistbare zijde van Voll's boek in zijn al te vaste overtuiging aangaande de ontwikkeling in de rechte lijn, niet alleen in gansche kunstenaars-geslachten, maar ook bij de enkele kunstenaars.

In zijn voortreffelijk hoofdstuk over Memling geeft hij op zeer interessante wijze aan, hoe de Nederlandsche kunst, zonder onmiddellijke aanraking met de Italiaansche renaissance uit zich zelf is gekomen tot het oplossen van gelijke problemen — tot hetzelfde ruimtegevoel en voor alles heendringt en voortstuwt naar de Renaissance. De uiterlijke verzorging van het boek is uitnemend. De scheiding tusschen tekst en tafelband moest bij alle kunstwetenschappelijk uitgaven regel worden.

W. B.





ADRIAEN BROUWER EN DE ONTWIKKELING ZIJNER KUNST

(Vervolg).



het soepeler worden van de makelij, wijzigt zich ook de kleur. Van nu af zal op alle mogelijke wijzen Brouwer er naar trachten om de levendige kleuren die hij uit Vlaanderen mee heeft gebracht, eenvondiger en gedempter te maken. Reeds Bürger veronderstelde dat op een gegeven oogenblik Brouwer door Rembrandt was beïnvloed en het is niet onwaarschijnlijk dat Brouwer tegen het eind van zijn Haarlemsch verblijf, d. w. z. omstreeks 1630, eenige werken uit de jeugd van den grooten meester heeft gekend. Hij bekommert zich om de studie van atmosfeer, van licht-en-donker, van het avondlicht, van alles wat verzacht en harmoniseert. De heldere roomkleuren van vroeger veranderen in sombere gouden, het rood der kersen wordt verslenst granaat en het felle kopergroen verdwijnt voor teeder olijfgroen.

Op het *Avondtoilet*, in de verzameling Schloss, — een der zeldzame onderwerpen met kunstlicht, die Brouwer schilderde — heeft de nacht alle lokale kleur uitgewischt. Moet men zich voorstellen dat die boer voor een venster zit, dat uitziet op dat sombere groen, op dien lagen wolkenvollen hemel? Die achtergrond met zijn vreemden schijn, voegt een lugubere noot bij deze compositie, die niettegenstaande de komische zijde van het onderwerp, reeds van zoo een aangrijpend effekt is. Hoeveel uitdrukking ligt er in dit figuurfragment ter helft door een grooten breedgeranden vilten hoed verborgen! De weerglans van het flakkerende licht, de doorschijnendheid der vleeschdeelen, is met veel meesterschap weergegeven. Het landschap vooral, met zijn doorschijnende *glacis* is breed van uitvoering.

De studie van clair-obscuur en atmosfeer trekt hem naar nevelige keldervcrblijven, naar tabakskitten, waar men de lucht kan snijden, waar de schaduwen alom diepe gaten boren en waar het licht niet meer dan twee of drie kleuren gelden doet. Eenige der beste paneelen die hij later schilderde gaan uit van dezelfde werkwijze. Tot deze manier behoort bijv.: De *Tabaks-*

kroeg en de *Operatie*, beide in de verzameling Schloss In de *Tabakskroeg* wordt enkel het voorplan door het licht getroffen, dat niets doet uittreden



ADRIAEN BROUWER : Avondtoilet.
(Verz. A. Schloss, Parijs).

dan twee gekleurde buizen en een prachtige kruik. De achtergrond rechts ligt verdronken in nevelen, maar links, vóor den gouden glans van den haard, bewegen enkele figuren als chineesche schimmen.

De *Operatie* vooral, reeds tot een volgende periode behoorend, is van een groote volkomenheid, wat betreft de weergave van de atmosfeer. Het stuk, geheel door schaduwen ingenomen, wordt enkel door een kelderopening die

ADRIAEN BROUWER : INTERIEUR VAN EEN TABAKSKROEG.
(Verz. A Schloss, Parijs).





ADRIAEN BROUWER : DE OPERATIE.
(Verz. A. Schloss, Parijs

een stukje lucht, 't rood van een dak met een beetje groen binnenlaat, verlicht. Men voelt de vochtigheid der atmosfeer, zoowel buiten als binnenshuis. Rechts komt een deur uit in een lichter vertrek. Een glazen bol, wondertje



ADRIAEN BROUWER : Tabakskroeg.
(Louvre, Parijs). Aan de benedenzijde der foto ontbreekt een smalle strook.

van schilderkunst, midden in het vertrek opgehangen, karakteriseert het beroep van chirurgijn, die in dien tijd allerhande curiositeiten verzamelde, waaronder de krokodil een eerste plaats innam. Brouwer, heel sober kunstenaar die hij was, hield zich tevreden met de weergave van één enkel detail.

Het mooiste en tegelijk minst opgemerkte werk van den schilder, dat de Louvre bezit, een *Tabakskroeg*, toont aan hoezeer hij op zeker oogenblik om de studie van het licht bezorgd was. Een licht, geheel Rembrandtesk, concentreert zich op den machtigen rug van den een of anderen slapenden boer, waar het een feëenspel van kleuren te voorschijn toovert — een brok van een wit hemd tusschen 't licht citroengeel van de broek en een parelmoerig-beige vest — alles opgehaald door enkele roode rijgveters, terwijl deze aantrekkelijke helderheid rondom nog door donkere groenen verhoogd wordt.

De franke kolorist, die Brouwer bij zijn aankomst in Holland was, heeft hem nooit geheel verlaten. Zijn tonen blijven altijd helder en als elkaar tegenovergesteld. Nooit, zooals bij Teniers, lijden zijn schakeeringen onder een overmaat van vermenging. In die onderlinge tegenstelling van twee of drie

kleuren legt Brouwer zooveel kunst, dat de aandacht zich vaak geheel afwendt van 't onderwerp om enkel de pracht der kleur te genieten.

Een kostelijk stuk uit de Dutuit-verzameling, vertoont ons een dergelijk geval. Een krachtig licht valt op het voorplan, waar twee Drinkebroers neerhurken op bankjes en een derde op den achtergrond zich meer in de schaduw houdt. Een der dronkaards legt al zingende de hand op het hoofd van zijn makker in een dier aanvallen van « verteedering » die tot een zeker dronkenmans-stadium behooren. Maar wat ons nog meer aantrekt in dit paneeltje dan de fijne psychologie, is een kostuum, geheel geschilderd in schakeeringen van grenaat, heel dof, heel sober, hier en daar opgehaald met crevees van carmijn, en het door de zon beschenen groenachtig-blauw van het andere kleedingstuk, gereleveerd door het olijf-groene email van een kruik op het voorplan.



ADRIAEN BROUWER : Drinkebroers.
(Verzameling Dutuit, Petit Palais, Parijs).

Bij deze reeks schilderijen en in hetzelfde verband vermelden we den fraaien *Vroolijken maaltijd*, uit de verzameling van den heer Leo Nardus te Suresnes, eveneens merkwaardig door zijn koloriet en waarvan het sappige groen bizonder treft. De eetwaren, waartusschen een haring in mooten, zijn verbazend knap weergegeven.

In dat zoeken naar licht in duister en die transformaties van het koloriet, telt de invloed van Hals voor heel weinig ; maar wat Brouwer hem wel grootendeels dankte, is dat hij hem tot de studie van het spel der physionomieën heeft aangezet, misschien de grootste dienst dien Hals hem heeft bewezen.

Vóór zijn aankomst in Haarlem had Brouwer er zich toe bepaald, om in

plaats van verschillende individuën, veeleer vertegenwoordigers te schilderen van het ras, allen met denzelfden familietrek op hun typisch geschoren gezich-



ADRIAEN BROUWER: De Vroolijke maaltijd.
(Verz. L. Nardus. Suresnes).

ten. Dat was nog van de traditie van den ouden Bruegel. Hals voor alles portrettist, had hem de bekoring geleerd der individueele trekken. Indien Brouwer die fijne navorscher der menschelijke trekken is geworden, heeft Hals, de virtuoos der vlietende expressies, hier in hooge mate toe bijgedragen.

De verzameling van Baron Steengracht in den Haag, is in 't bezit van een eigenaardig dokument betreffende de betrekkingen tusschen Brouwer en Hals.

Het is een prachtige *Tabakskroeg*, waar men Brouwer zelf meent op te herkennen, in den « Toebackdrincker » op het eerste plan, die kringetjes zit te blazen en die levendig herinnert aan den *Rooker* uit de verzameling La Caze. Het is zeer waarschijnlijk dat we daar inderdaad Brouwer voor ons hebben, maar de grijns heeft zijn gezicht te zeer vertrokken om het eenige psycholo-



ADRIAEN BROUWER. Expressiekop.
(Verz. Ch. Sedelmeyer, Parijs).

gische waarde te doen behouden als portret. Brouwer's lawaaiige houding is in eigenaardig kontrast met het rechts gezeten personnage, die, en met reden, door de overlevering wordt aangeduid als Frans Hals. De trekken, hoewel hier veel jonger, komen overeen met zijn zelfportret in de Porgès-verzameling te Parijs. Hals onderscheidt zich van Brouwer door zijn verzorgd uiterlijk, door zijn zwarte kleeren en zijn breeden witten halskraag. Ondanks zijn glimlach ziet hij er teruggehouden en zeer oplettend uit. De drie koppen op den achtergrond, waarin men eveneens het portret van kunstenaars meent te herkennen, zijn eer varianten van den rooker op het voorplan. Zij wijzen op de pogingen van Brouwer in de weergave van het mimisch effekt.

Het is de heftige mimiek, die hem in de eerste plaats aantrekt. Waar

ADRIAEN BROUWER : TABAKSKROEG

(Museum, Dulwich)



Hals in de weergave van den vrijen lach en den bijna onmerkbaren glimlach uitmunt, zoekt Brouwer zijn gelijke voor de grijns. Zijn kunst, die het voorbeeld van Hals overdrijft, wordt een echte kunst der mimiek. Hij bestudeert sensaties die zich door heftige spiertrekkingen kond doen. Hij observeert zingende en gillende gezichten, de riekers van den kwaden geur, de proevers van den wrangen drank. Komen vervolgens de spontane grimassen te voorschijn geroepen door de peilstift of het insnijmes van den dorpsbarbier; de trekken, die door alle mogelijke hartstochten misvormd zijn, door een plotselinge razernij, door angst, door een of andere heimelijke begeerte. Als tegenhanger van die verdraaide smoelen, schildert hij weldra ook koppen verstompt door het genot. Hij observeert alle gradaties van overgave en zich-laten-gaan; vervolgens de ontspanning der gelaatstrekken in den slaap of na de uitspattingen, de beestachtige facies van hen die ergens in een hoek liggen te ronken.



ADRIAEN BROUWER. Expressiekop.
(Verz. A. Schloss, Parijs).

Om zijn waarneming des te beter samen te vatten, voert Brouwer kleine expressiekopjes uit, gekke typen, die den beschouwer vragend aankijken, hem aanspreken of doodeenvoudig de tong tegen hem uitsteken, zooals op het amusante tondo in de verzameling Sedelmeyer, naar tijdsorde waarschijnlijk een der eersten. De heer Adolf Schloss bezit er twee, tintelend van geest, waarvan de linker met zijn Cyrano-neus de fijnste en spiritueelste is, dien ik ken.



ADRIAEN BROUWER · Expressiekop.
(Verz. A. Schloss, Parijs).

Brouwer's uitgesproken smaak voor mimische effekten verklaart in zekere mate zijn voorliefde voor die duistere holen, die verdachte tabakskitten, waar in dikke, drabbige dampen, het uitvaagsel der maatschappij

ligt te wriemelen en te wroeten op en onder elkaar. Nergens vond hij grooter verscheidenheid van hartstochten dan op de tronies van die niets meer te verbergen hebbende zwelgers.



ADRIAEN BROUWER: Twee rookende Boeren.
(Pinakotheek, München).

Zijn levensbeschrijvers verhalen dat Brouwer zelf in die kroegen zat te werken en inderdaad zien zijn teekeningen er vaak uit, of ze op 't leven betrapt zijn. Tot betere observatie van dat eigenaardige kanalje dat meer en meer de plaats van zijn spelemeiënde boeren gaat innemen, moest de schilder, dit blijkt duidelijk, deel nemen aan hun spel en aan hun lage uitspattingen. Men voelt overigens dat hij ze in zijn hart gesloten had, die kortgedrongen, schunnige rakkers, wier nauw aansluitende buizen hun stevige constitutie verraden. En Brouwer zoekt hun kring op, niet enkel als nauw speurend artiest, maar als mensch van gelijken aanleg, die zich in gelijke uitspattingen vermeit.

« Brouwer étoit extrêmement adonné au Tabac et à l'Eau de Vie » verhaalt ons Bullaert, zijn biograaf. Dat dit inderdaad zijn bevoorkeurde zonden waren — de werken van den kunstenaar herhalen het luid.

Tabak en Brandewijn waren twee nieuwe hartstochten, die zich in het begin der zeventiende eeuw hadden verspreid. Het gebruik van onvermengden alcohol was in de 16de eeuw nog tamelijk zeldzaam en beperkte zich zooals Michelet verhaalt, bijna uitsluitend tot medicinale doeleinden. Doch in Europa meer en meer vervaardigd, maakte deze veroorzaker van alle denkbaar kwaad zich weldra van de bevolking meester. Sedert de zeventiende eeuw zijn de gevolgen van het drankmisbruik in niets veranderd.

Met de tabak echter, die verdoovend werkt, waar de alcohol als opwekkend middel optreedt, is het geval geheel verschillend. Eenige eeuwen van



DAVID TENIERS (?) : De Rooker.
(Verz. Maurice Kann, Parijs).

een cultuur, die zich voornamelijk toelei op vermeerdering der genrige hoedanigheden, ten koste der narcotische eigenschappen, heeft het scherpe « petuin » van Brouwer's tijd in het bijna onschadelijke kruid, dat we heden genieten, veranderd. Het petuin, wellicht nog met hennep en wolfkers vermengd, was veeleer een op opium gelijkend product. Drie of viermaal daags bedwelmden zich de rookers door middel van hun pijp en in de Nederlanden werd ze met den naam van « Toeback-drinckers » aangeduid. Op



ADRIAEN BROUWER : Interieur van een Kroeg.
(Verz. Rudolph Kann, Parijs).



ADRIAEN BROUWER : Zich afzonderende rookers.
(Pinakotheek, München).

Brouwer's stukken kan men de hevige uitwerking dier vroege tabakssoorten nagaan.

In verschillende landen verontrustte de overheid zich over deze vreemde passie. De rookers werden met de galg of neus-afsnijden bestraft. Paus Urbanus VIII deed ze in den kerkban. Niettegenstaande den tegenstand der regeering, verbreidde zich het tabaksmisbruik en werd tegen 1625, vooral onder de lagere standen der bevolking, meer algemeen. Een redetwist ontstond aangaande de schadelijkheid of heilzaamheid van dit kruid. Dichters trokken voor en tegen partij en zelfs schilders, getuige de superbe *Rooker* van Frans Hals in de verzameling Schloss. De schilder bevestigt daar met een

Latijnsche inscriptie « dat er geen kostelijker kruid bestaat dan de heilzame tabak. » De tabak heeft, waarschijnlijk door den steun der faculteit, gaandeweg het pleit gewonnen. Men smoorde voortaan onder voorwendsel van behoud der tanden en verheldering van het brein.

Niemand heeft het beter dan Brouwer verstaan, om het verleidelijke van den toebaek en zijn opéenvolgende uitwerkingen te schilderen. Het nieuwe kruid werd in de vunzige kitten opgediend op kleine papieren servetjes om daarna in korte, aarden pijpjes te worden gestopt, echte neusbrandertjes, die den rooker al de onheilvolle kracht der nicotine deden ondergaan.

Brouwer voert ons voor de eerste stil-aandachtige momenten, het aansteken van de pijp door een lont of gloeiende kool tusschen een ta ngetje gehouden. Vervolgens kwamen de eerste rookwolken, die in dit wonderlijke gezelschap voorafgingen aan de verhalen vol gesnoef en opsnijerij. Weldra treedt een bot zwijgen in, elkeen zondert zich af aan zijn kant ; dan begint het neerzijgen, het flauw vallen, het stille gehik en eindelijk het braken. Men herinnere zich den *Rooker* in het Münchener Museum, geheel in groen gekleed, die nog net genoeg benul over heeft om zijn pijp en zijn kroes niet uit de handen te laten vallen. Binnen enkele oogenblikken gaat hij onvermijdelijk onder de bank rollen.

De prachtige *Rooker*, uit de collectie Maurice Kann, waarschijnlijk werk van Teniers naar een schets van Brouwer, is even expressief. Hoe geeft deze ontaarde zich over aan zijn genot ! Met golvend lichaam, de kop achterover gebogen, volgt hij vagelijk de lichte rookspiralen die de atmosfeer verduisteren. Dit vermakelijk doekje, onder Brouwer's onmiddelijken invloed geschilderd, is teertjes met tinten van gemshuid en kastanje-bruin genuanceerd.

De *Rooker* uit de collectie Rudolf Kann, voor 't vuur gezeten, heeft 't tangetje reeds opgenomen voor 't aansteken van z'n pijp. De drie zangers die zich achter hem vermeien, hebben hem gestoord. Hij aarzelt. Zal hij in zijn eentje blijven zitten smoren of zich bij zijn lustige kornuiten voegen ? Zijn soepel lichaam vertoont de bijna eurythmische houding, die Brouwer zijn sujetten zoo vaak verleent. Dit paneeltje behoort minder tot de studiën van den Rooker, dan tot de algemeene psychologie van den bruut, waarin Brouwer zoo eigenaardiglijk uitmuntte.

De psychologie van den Rooker vinden we geheel volledig op de schoone *Tabakskroeg* in het Museum van Dulwich en de zes *Rookende Boeren* in de Pinacotheek. Noemen we dan nog het vermakelijk *Rookertje* uit de verzameling Adolf Schloss, met zijn woesten blik, z'n verwarde haren, die onder zijn onmetelijken vilthoed uitsteken en hem 't uitzicht geven van den een of anderen terrorist met versuizelden bol.

Na deze uitwijdingen over alcohol en tabak begrijpt men beter de

ADRIAEN BROUWER . DE KLEINE ROOKER.

(Verz. A. Schloss, Parijs).



beteekenis van scheppingen als de *Rooker* uit de La Caze-collectie en de *Vroolijke Gezel* bij Adolf Schloss. De eerste, met wijd opgespalkte oogen en verstummeld gezicht, drukt drankflesch en pijp aan zijn hart, terwijl de dikke witte rook uit zijn mond welt, uitstekend zinnebeeld van den waanzin die gansch een volk plotseling meesleurde naar deze twee vreeselijke passies. De *Vroolijke Gezel* is eveneens voorzien met pijp en kruik, maar toont veeleer de zedelijke ontaarding en lichamelijke verwoesting door deze twee tegenovergestelde hartstochten verwekt. Zoodanige stukken zijn even zoovele belangrijke bescheiden voor de zeden van den tijd.

(Wordt voortgezet). F. SCHMIDT-DEGENER.





ANTON MAUVE EN ZIJN TIJD

(Vervolg en Slot).



De werken der tegenwoordige, der Impressionnistische of nader nog gezegd, der Haagsche school, in den aanvang der beweging door de leekenwereld zoo eensgezind versmaad, worden nu door diezelfde wereld als uitnemende kunstproducten geroemd. Naar beide richtingen betoont de officiëele meening echter haar onbevoegdheid tot oordeelen, slechts gedreven door voor- of tegeningenomenheid. Een gewoon verschijnsel bij alle evolutie.

De strooming heeft reeds beroering gebracht in verdere waterbanen als de afgelegene oevers eindelijk door de flauwe naspoelingen van haar gang worden geraakt. De oogen hebben zich tot zien-van-schilderijen eenvoudig anders gezet. Maar ook het gemoderniseerde publieke kunstbegrip bleef hechten aan het onderwerp en was het mildst in waardeering, dààr, waar een aantrekkelijk tafereel door de nieuwerwetsche schilderwijze werd voorgedragen.

Onder de erkende grootmeesters der moderne school vonden dan ook Israëls en Mauve met hun kunst wel het willigst ingang tot de burgerlijke ontvankelijkheid. Beider werk heeft om den keus van onderwerp, om het opschrift van den inhoud, vermogen tot streelen van den vulgairen kunstzin en zoetelijke schoonheidsneigingen, — Israëls' figuurstukken om het dragen eener gedachte, verwezenlijkt in een vertooning, liefst van tragische werking, Mauve's landschappen, om het gekozen tafereel, welgevallig aan den smaak der minnaars van erkend poëtische natuurtooneelen. Want een herder met zijne kudde, schapen die naar kooi worden geleid tegen den avond, een boer die zijn koeien drijft langs den weg, een meisje dat haar geitje voedert op een grasveld, 't zijn alle buitentafereelen die zeer geliefd zijn.

Maar, 't is toch alleen bij erkenning van het nauwe verband tusschen inhoud en vorm, dat in die landschapvoorstellingen het essentiëele der hoedanigheid van de dichterlijke verbeelding moet gevonden worden. Mauve's landschappen zijn, om ze te onderscheiden van die zijner groote tijdgenooten, te kwalificeeren als muzikale overzettingen der schoonheidsbevin-

ding in lijn en kleur. En zoo in zijn blonde kunst de fijne, brooze geledingen van het kleurgamma, maar vooral ook de subtiele waarden in de toonver-



ANTON MAUVE: Op weg naar huis.
(Eigenaar: de Heer H. W. van Delden.

houding, zich door de aesthetische bevattelijkheid laten opnemen als de vibreerende grondtoonen in het verruischen van muzikale accoorden, is de gegeven stemming in zijne landschappen, als resultaat zijner visionnaire opvatting, te denken als een gezongen melodie, op een ietwat weemoedigen, langoureuzen toonaard. Mauve's opvatting van het landschap heeft sentimenteele neigingen. Is het ook waar, dat de individuëele gemoedsbewegingen niet overheerschen mogen in de gestemdheid van den kunstenaar tijdens zijn arbeid, — wijl deze zijn onafhankelijkheid jegens zijn eigen persoonlijkheid, dat is tegenover zijn plaatselijke en tijdelijke ontroeringen heeft te handhaven — in Mauve's werken is er een harmonische opstreving der zielsbewogenheid van den mensch met de verrukking van den schilder.

Het werk uit den tijd, dat hij den invloed van zijn leerschool aan 't ontgroeiën was, is reeds, als hij Jacob Maris en Israels, kenteekenend den aard van zijn kunstuiting. In Maris' vroegste werken, juist ook in zijn figuurstukken, is al die gedragenheid van vormuitdrukking, welke later den climax

zou bereiken in het rhytmisch lijnenstel, waarop zijn land- en stadsgezichten gebouwd zijn; Israëls ingeboren sentimentaliteit, dat is, een neiging tot zich verlustigen in pathetische en weekhartige levensaanschouwing, kon zich toen nog vrijelijk vermeiën in den sfeer der romantiek; Mauve's aanvankelijk werk doet blijken een genoegelijke belangstelling geneigd tot luimige opmerking van het alledaagsch levensverkeer, 't meest vertrouwelijk met tooneelen, stille voorvallen, in het vreedzame buitenbedrag. Van uit deze psychische eigenschappen is ook het essentieele verschil tusschen het landschap van Mauve en dat van Maris aan te duiden. Mauve de opmerker van het voorvallende, karakteristiek voor de plaatselijke omgeving, met een ontroeringsvolle waarneming, maar tegelijk fijnen kijk op het menschtype, — Maris de ziener van het landleven in zijn meer algemeene proportie's, minder gemeenzaam met de intieme aangelegenheden in zijn verschijning, maar met wijder begrip van de rust, die zich uit de wisselvalligheden van het tijdelijke en het voorbijgaande in den duur verheft. En dan kan opgemerkt worden, dat de zin voor wat men kan noemen den huishoudelijken kant van het landschap, en die in den beginne zich nog meer verhalenderwijs uitte in den keus van onderwerp, als: voerlieden met hunne paarden, die elkaar op een landweg ontmoeten, of, een oud echtpaar wandelend in een park — steeds in zijn werk is aan gebleven. Want later zien we zijn figuren, hoewel in handeling of houding minder anecdotisch gedacht, toch bovenal strekkende, om door een passende voorstelling het landelijk milieu te karakteriseeren, de bedoelde stemmingsaard te schragen en te completeeren. Zijn figuren hebben volkomen het karakter van stoffage, maar zeker werd dan ook zelden stoffage met fijner takt en juister plaatsingsbegrip in schilderijen aangebracht dan in het werk van Mauve.

Dit komt temeer uit wanneer het figuur zeer klein in proportie is tot de omgeving: een landman in zijn karretje rustig eenzaam op weg naar huis, een schipper met zijn trekschuit in een vaartje — het is, meer dan een richtige verlevendiging van het tafereel, het ware leidmotief van de gegeven natuurstemming. Soms neemt het bedrijf der menschen het overwicht in het kader, wordt de figuurgroepeering zwaartepunt der compositie, als bij de voorstelling van een houtveiling in het bosch. Daarbij dan vooral laat zich den aard van Mauve's observatie, wanneer die zich beperkt tot het plaatselijke van menschenhandeling in het buitenleven, nog eens nader herkennen: dat daaraan een trek eigen is van dien specifiek hollandschen, eerzamen humor, die in het figuur-typeeren beurtelings naar het grappige en het ontroerende doelt. Niet onjuist lijkt me de opmerking die ik eens hoorde maken, dat Mauve daarin iets van Hildebrand's geest aan zich heeft.

En wanneer dan zoo'n buitentooneel in de zeggingsvaardige aquarelleertechniek gegeven werd, vond Mauve's spiritueele teekenwijze met het

ANTON MAUVE:
DE MELKBOCHT. (Aquarel).





ANTON MAUVE: Winterlandschap.
(Eigenaar: de Heer J. T. Cremer).

waterverfpenseel, hier wel 't vlotst zich op dreef om in snedige aanduiding van het teekenachtige, een karakteristieke, maar illustratieve afschetsing te geven van het leven.

In Mauve's kunst is het menschbeeld altijd meer figurant dan vertegenwoordiger van een eigen leven, secondair aan zijn omgeving, waarmee

het intusschen innig verband houdt, om aldus in zijn eenvoudige en natuurlijke pose of verrichting, de stemmingsaard van het schilderij aan te vullen en op te voeren. Hij schijnt voor zijn figuren enkele vaste modellen gehad te hebben; zijn herders en koewachters vertoonen, als van hun gelaat de trekken te onderscheiden zijn, veelal hetzelfde type. In Mauve's opvatting is de aanwezigheid van het menschwezen en van de diergedaanten gelijkwaardig als onderdeel in de mooie verschijning van het algemeene buitenleven.

De kleederen der menschen, — vooral der buitenlieden — en de vachten der dieren zijn even belangrijke factoren tot verrijking der kleurwerking van het geheel; hun houding en beweging, suggereert de illusie door den ontroerden kijk van den schilder aan een bepaald landschapstafereel toegedicht. Een ploeger op den rug gezien en achter zijn paarden gaande over den zwaren bodem, heeft het bovenlijf bekleed met lichtblauwen kiel; deze kleurnoot is van gewicht, is er op aangelegd om luchtiger te verglijden in de atmosferische tinten van de ruimte, waarin de menschengedaante gaat; en aldus is de verwijderende gang van deze figuur in de wijdschheid, waarin hij zich beweegt, reëel waarschijnlijk en ... dichterlijk uitgedrukt; een man, 's avonds aan 't werk op zijn akker, in een kruipende gebogen houding, is niet de dramatiseering van menschelijken arbeid, maar vormt met zijn schemerende silhouette boven den donkeren bodem, het centrale punt in de lyrische verbeelding van een avondstond; — een vrouwtje dat in de duinen haar waschgoed te droogen hangt, is in de allure van haar afgewerkt lichaam wel juist getypeerd, maar bovenal is toch de plaatsing van het figuur in dit milieu dienstig om den geestelijken inhoud der schoonheid van zilverblanke toonverhouding die den schilder ontroerde, te commenteeren. Mauve heeft de vermaardheid uit te munten als schapenschilder; zeker heeft hij het voldongen meesterschap over de teekening en de grepen der techniek, om van de onbestemde gedaantevormen dier woldragers de karakteristieke uitbeelding te treffen, en meer nog, om het gezamenlijke van die talrijke enkelheden, als een aaneengeslotenheid van onderlingheden, met het golven der vormen in hun schuifelende beweging, wat men noemt natuurgetrouw, dat is zonder stoornis der realiteits-waarschijnlijkheid van ordeloosheid in orde, weer te geven. Hij beschikt daartoe als dierenschilder over een beeldend vermogen gelijk Willem Maris, wijl ook hij zich dit won uit aanhoudende studie, die hem diepere kennis van het vormwezen aanbracht, voor goed. Maar het is de heideruimte tegelijk die Mauve schildert bij het afbeelden eener kudde schapen; die wiegelende klomp leven van een zoo ondefinieerbaar vormwezen, is als een dwarrelende lichtwolk, verstuivend in de placiditeit van de atmosfeer.

Ik las ergends dat Mauve, als er gasten ten eten waren, wel eens de borden bewalmde boven de lamp, om uit de toevallige schikkingen van die roetnevelen



ANTON MAUVE: HUISJE BUITEN.
(Eigendom der familie Mauve).



landschappen te fantaseeren, welke hij dan den vrienden als aandenken meegaf [1]. Deze mededeeling kan op zich zelf maar de betrekkelijke waarde



ANTON MAUVE: Houthakkers
(Eigenaar: de Heer F. P. ter Meulen).

hebben van een locale eigenaardigheid in het levensverkeer van den meester, toch is ze bij nader inzicht wetenswaardig ter kenschetsing van zijn æsthetische neigingen. Als ieder uit den aard en de taktiek zijner kunstuiting, een bepaald procédé of te bezigen werkmateriaal 't gunstigst tot zijn handelen geëigend kan bevinden, dan is het wel begrijpelijk dat uit den chaos van futiele wasemvlekken dezer zwartsellaag, hem de beelden tegenschemerden van de wereld zijner eigen impressie's van het landschap. Mauve is de schepper van het blonde landschap in de fijnste spanning der kleurnuancen.

Den toonaard van grijs heeft hij in zijn subtielste gradatie's nagespeurd, uit de fijnste weefselen van zijn lichthoudendheid de kleurweelde zien ontbloeiën. De duinstreek met de zachte deiningen van zijn grillige heuvelingen, waar de kleur in de ijle atmosfeer van de zeelucht bleekt tot een

(1) Joh. Gram in een stuk over Mauve in Elsevier's *Schildersboek*.

parelenden schijn van groenende kleurigheid, de heide met haar fluweelig donkerende huid en de matte blinkingen van de schelle zandplekken, grasvelden in diffuus licht intiem onder het lommer van boomgaarden, het lichtgloren in een avondlucht, de verzonken stilte van boschschaduw, de ongerepte effenheid van een sneeuwdek, een glazige witte stoffelijkheid, die in hoogste blankheid afkaatst de glimpen van het licht, — 't waren hem zijn geliefkoosde motieven.

En waar in de (uitvoerig voltooide) schilderijen de delicate, smeltende schildertoets soms verkwijnt in het behaagzieke en het weeke, heeft Mauve van zijn landschapvisie wel in aquarelleerkunst de meest precieuse uiting gegeven. De praktijk van waterverfschilderen, zoo eigenaardig « wasschen » geheeten, heeft nooit als in onzen tijd resultaten bestreefd, equivaleerend met die, welke door aanwending der kneedbare, dekkende olieverf slechts bereikbaar schenen. Het « teekenen in sapverf » bedoelde meer een notitie der kleuren als voorbereidende arbeid tot de meer doorwrochtende behandeling der schilderij. En dan is het wel vooral Mauve, die met gedistingeerd beleid en soepele behandeling, de eigenschappen van de brooze, onbesmette aquareltinten door sponzen en dekken, heeft geassimileerd met het expressie-vermogen der gedegene olieverf. Daar waren er verscheidene, die door wasschen resultaten verkregen van kleursterkte en rijpe tonaliteit als in hun schilderijen, maar geen is er geweest die op het witte papiervlak de kleur heeft doen uitdijen zoo vast en tegelijk vluchtig, zoo gaasfijn en van licht doorwasemd, als Mauve. Het is daarbij wel vooral, in de zuivere eenstemmigheid van lichttinkende tonen en klare kleurigheid, dat deze kunst van schilderen van muzikalen geest is.

Intusschen heeft Mauve met zijn sensitieve uitbeelding van het landschap, ook wel de oogen wijd geopend gehad op de reliefwerking der realiteit, zijn talent aanspannend op een krachtig plastische wedergave van het object. Zijn kloeke dierstudie's zijn daarvan de schitterende resultaten en een enkel portret — hier gereproduceerd — is tusschen zijn voortbrengselen werkelijk een verrassing. Hij heeft schilderijen gemaakt, als de Houthakkers in het Suasso-Museum te Amsterdam, waarbij hij met sterk aangebonden oplettendheid de visueele karaktertrekken van vorm en kleurwezen der dingen bestudeerde, schilderend zoo nadrukkelijk mogelijk wat hem daaruit als het klaarblijkelijke impressionneerde.

En dit klemmende expressievermogen is een kant van zijn talent, die wel moet aangemerkt worden om tot algeheel besef te komen van het essentieele zijner gaven, en tot grondiger waardeeren van zijn kunst.

We raken hierbij aan de technische beteekenis van dit schildersbedrijf. Hij was een teekenaar van uitnemende vaardigheid. Hij was in de beoefening

ANTON MAUVE: HET KALFJE, (Aquarel).



van zijn kunst een virtuoos zelfs, maar dan in den goeden zin van deze kwalificatie. Hij kon zich verlustigen in het spel der penseelvoering, los en veerkrachtig, scherp accentueerend en teeder-toetsend.

In het werk van zijn vroeger tijd, in zijn teekenen van boomen en struikgewas, uitvoerig en nauwkeurig, is reeds die vlotte gemakkelijkheid van een teekenvaardige hand te bewonderen. En wanneer hij zich later bij ongewone uitvoerigheid, als in het schilderij der Koningin, in de waarde van alle détail verdiepte, werd de hoedanigheid van iedere kleur, het karakter van iederen vorm, tot in de vezelen van het bijzonderlijke fijn uitgeslepen.

Het sentiment, dat door deze technische hoedanigheden zijn uiting vond, is sinds lang door de wereld van schilderij-minnaars en « kenners » geweten, maar laat zich natuurlijk altijd weer als bij alle kunst, in zijn bodemlooze diepte naspeuren, wanneer de waarachtige smaak voor wat naar de uiterlijke gedaante een schilderij genietbaar kan doen zijn, herhaaldelijk tracht aan te proeven, de kostelijkheden van den vorm.

Dan slechts kan men van den geestelijken zin dezer moderne, impressionnistische interpretaties's van het landschap, in hun dichterlijke beteekenis, als pastorale vertolkingen van het hedendaagsche hollandsche buitenleven in Duin- en Gooistreek, ten volle overtuigd zijn en ... blijven.

W. STEENHOFF.





DE TEGENWOORDIGE DRUKLETTER

(Vervolg en slot)



AN het streven Romeinschriften te ontwerpen in modernen geest, met minder verschil tusschen op- en neerhalen hebben wij van haast iedere duitsche gieterij een type te danken. De *Plantin Antiqua* van Genzsch en Heyse en de *Austria* van Klinkhardt zijn in den geest van het *Kloosterschrift* en de *Mediaeval Egyptisch*. De om zijn studies over lettervorming en verdeeling bekende Oostenrijker Rudolf von Larisch, ontwierp voor de k. k. Hof- und Staatsdruckerei een *Larisch Antiqua* zeer dicht bij de bovengenoemde soorten komende, maar zwaarder van lijn, zelfs zoo zwaar als maar met mogelijkheid een boekletter mag zijn. Toch maakt zij een aangenamen indruk, doordat de typen goed tegen elkaar sluiten. Nog noemen wij de door Ludwig Mayer aan de markt gebrachte romeinsoorten *Augenheil* en *Esperanto*. Bij de laatste zijn de dwarsstreepjes weggelaten, en vervangen door het in driehoekigen vorm uitloopen der letterstokken. Zij voldoet aan praktische eischen, geeft ook een prettige kleur aan de pagina, maar de vorm is niet juist te roemen, wellicht door het ongewone gemis der gebruikelijke schraveeringen. De *Augenheil* ofschoon zwaarder en iets breeder van beeld heeft overigens van vorm veel overeenkomst met de, door den Krefelder artist Richard Grimm voor Julius Klinkhardt te Leipzig ontworpen *Saxonia Antiqua*. Bij beiden het korte ombuigen der ronde onderkast letters naar de rechte stokken, zooals in h, u, enz. Grimm zocht door vermeerdering der onregelmatigheden, zijn type in leesbaarheid te doen winnen, maar bracht deze ook onder den regel aan; ik acht dit niet gelukkig, omdat dan meerdere kans ontstaat dat deze uithangende letters als f en de lange duitsche s, op de naar boven uitstekende letters komen te sluiten, waarvan ik in de proef een minder fraai exempel zag. De a en g zijn echter gelukkig opgelost. Om voor elke klank een karakteristiek, niet met andere letters te verwarren teeken te vinden, voegde de ontwerper eenige gothische typen in T, U, H, W, Z, terwijl het ook uit aesthetische oogmerken gebeurde, zooals met de altijd slecht aansluitende A, T, W. Ook wordt de *Saxonia* met eenige weglatingen, vereenvoudigd onder den naam *Neue Römische*

Antiqua door dezelfde firma gegoten. In dezen vorm komt ze mij evenals de *Augenheil* als wel te gebruiken boekletter voor.

Een in velerlei opzicht verdienstelijke letter is de hier door een pagina van het Drukkers Jaarboek ingeleide *Nordische Antiqua*, waarvan de vermaarde Zweedsche drukker Waldemar Zachrisson te Göteberg de ontwerper is, zij het ook in navolging van de fransche romein van omstreeks 1500. Ziehier wat Zachrisson er van schrijft in den laatsten jaargang van zijn met dat type gedrukt wel verzorgde Boktryckeri Kalender. «Toen vóór twee jaren mij de opdracht te beurt viel om een nieuwen drukstijl te ontwerpen, die zou beantwoorden aan onze zweedsche behoeften, dacht ik dadelijk aan Christoffel Plantin's mooie en zeer krachtige romeinen uit het midden van 1500, welke, zoo mij toescheen, gemakkelijk zouden kunnen worden omgewerkt en dan zelfs zouden kunnen voldoen aan de technische en aesthetische eischen van onzen tijd. Dat omwerken evenwel ging gepaard met groote moeilijkheden en het is mij een behoefte hier mijn dank uit te spreken aan de Heeren Genzsch & Heyse te Hamburg, voor de goede, maar tijdroovende samenwerking bij het moderniseeren van dit karakter, waardoor de zoogenaamde *Nordisk Antiqua* ontstond, » De Heer Enschedé, die het wel kan weten, toont in het Drukkers Jaarboek aan, hoe door een min nauwkeurige wetenschap van Plantin's bedrijf Zachrisson er toe is gekomen over het hoofd te zien, dat de door Plantijn, gebruikte letter uit Frankrijk afkomstig is ofschoon hij (E.) niet betwijfelt, « dat de eerste impuls voor deze boekletter uitgegaan is van een Plantijndruk. »

io in alcuna coſſa haueſſe p̄ ignorãtia o per inaduertentia manchato trãſfor-mato: ouer incompoſitamente, p̄ſerto ueramente rechiedo perdono ſempre ſopponendoui ad ogni ſpirituale & temporale correctione de qualunque diuotiſſima perſona di zaſchaduno perito maeſtro & ſapientiſſı̄o doctore de la uoſtra ſãctiſſima madre eccleſia catholica di roma.

ANNO A CHRISTI INCARNA-TIONE. MCCCCLXI. PER MAGI-STRVM NICOLAVM IENSON HOC OPVS QVOD PVELLA-RVM DECOR DICITVR FELICI-TER IMPRESSVM EST.

LAVS DEO.

Romein van Nicolaas Jenson
Colophon uit « Decor Puellarum »
(Zie het eerste deel van dit artikel).

Wat ik op de letter zou willen aanmerken, is in de eerste plaats het nogal markante verschil tusschen dunne en dikke halen, maar vooral het ongewone dat de kapitalen lager zijn dan de staartletters. Niettegenstaande dat, is zij

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige ver= houdingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizon• derheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar woitel wil zoeken. Jan Veth. Kunstbeschouwingen.

« König Antiqua » Gebr. Klingspor Offenbach a/M.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken. JAN VETH. KUNSTBESCHOUWINGEN.

« Schelter Antiqua » Schelter & Giesecke, Leipzig.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken. KUNSTBESCHOUWINGEN JAN VETH

« Cheltenham », Lettergieterij « Amsterdam » v/h N. Tetterode, Amsterdam.

En juiſt door een ſamenleving, die in plaats van op willekeurige verhou= dingen, op een harmoniſcher grondslag mocht beruſten, zou zeker een kunſt geſteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbij= aanden, prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken. Kun tbeſchouwinaen.

« Trianon » van Heinrich Wieynk. Bauer'sche Giesserei, Frankfurt a/M.

En juiſt door een ſamenleving, die in plaatſ van op willekeurige verhoudingen, op een harmoniſcher grondslag mocht beruſten, zou zeker een kunſt geſteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken. Jan Veth.

« Jugend-Schrift » Gebr. Klingspor, Offenbach a/M.

En juist door een samenleving, di in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken.

« Bidingerschrift » Lettergieterij Benjamin Krebs, Frankfort a M.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudigen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken.

« Römische Cursiv » Lettergieterij Genzsch & Heyse, Hamburg.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken. J. VETH.

« Grasset-Cursief » Lettergieterijen Peignot & fils, Parijs, en Genzsch & Heyse, Hamburg.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken.

« Romaansch-Cursief » Lettergieterij « Amsterdam » v/h. N. Tetterode, Amsterdam.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoea zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken. JAN VETH KUNSTBESCHOUWINGEN

« Cheltenham-Cursief » Lettergieterij « Amsterdam » v/h. N. Tetterode, Amsterdam

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken. JAN VETH. KUNSTBESCHOUWINGEN.

« Schelter-Cursiv » Lettergieterij Schelter & Giesecke, Leipzig.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken. JAN VETH. KUNSTBESCHOUWINGEN.

« Rundgotisch-Cursiv » Lettergieterij Schelter & Giesecke, Leipzig.

Swes man ie begunde, des was sîn lîp bereit.
er truoc in sîme sinne ein minneclîche meit
und ouch in ein diu frouwe, die er noch nie gesach,
diu im in heimlîche vil dike güetlîchen sprach.

« Niebelungen-Letter von Joseph Sattler » Rijksdrukkerij, Berlijn.

Die Kunst, ein Buch als Ganzes schön zu gestalten, hat niemals höher gestanden als in Deutschland zur Zeit der Erfindung des Buchdrucks. Was Gutenberg und seine Genossen im engen Anschluß an die sichere Tradition der gothischen Handschriften geschnitten, gegossen, gesetzt und gedruckt haben, das hat keiner ihrer Nachfolger daheim oder im Ausland an Kraft und Harmonie übertroffen. Einen zweiten Höhepunkt er-

« Neudeutsch von Georg Schiller » Rijksdrukkerij, Berlijn.

vooral door haar duidelijkheid en fijne vorm een aanwinst voor onze typografie, te meer daar zij haar oud nederlandsche verwantschap niet verloochent.

Behalve Frankrijk en Duitschland, heeft Amerika ons ook eenige boekschriften geschonken, die onze drukkers meestal door de Lettergieterij « Amsterdam » met prijzenswaardig goed inzicht worden aangeboden. Wij wijzen op het *Roycroft type* hier *Columbia* genoemd, de *Cheltenham* of *Moderne Elzevier*, en de in voorproef vertoonde *Caslon type*, de laatste afkomstig van de Inland type-foundry. De *Columbia* is meer een smoutletter en bewees als zoodanig reeds goede diensten. Zij is van een zware en ongedwongen, eenigzins ruwe vorm, zooals er in Amerika veel typen bestaan, en maakt den indruk van geteekend te zijn, welke illusie bij nader beschouwing verdwijnt doordat de eigenaardige onvolkomenheden zich herhalen.

De *Cheltenham* is hier op luisterrijke wijze ingeleid door het Bilderdijk-Gedenkboek, zie mijne bespreking (bladz. 285 deel XI) in dit tijdschrift, en heeft intusschen bij veel boekdrukkers een verdiend succes genoten. Het tot standkomen van dit lettertype heeft ongewoon veel moeite en hoofdbrekens gekost, om de bijzondere eischen die men wilde vervullen. Zij is ontstaan uit een behoefte der Linotype Company reeds in 1898 gevoeld aan een lettertype dat flink, kleurvol en bovenal leesbaar zoude zijn. Typen van alle landen en tot op de vroegste tijden werden onderzocht met groote zorg, en ofschoon velerlei mooie vormen werden gevonden, was er geen dat de vereischte kwaliteiten in zich vereenigde. Het was daarom en ook na nauwkeurige vergelijking van het werk van Morris, Shannon, Ricketts en andere schriftteekenaars van dezen tijd, dat de Linotype Company zich met de resultaten dezer onderzoekingen vervoegde bij den Heer Ingalls Kimball, directeur der Cheltenham Press te New-York. Men veronderstelde, en niet zonder redenen, dat het verlangde type het beste zou kunnen worden ontworpen door iemand die door zijne professie meer speciaal met lettercombinaties bekend is, dan de uitteraard meer op de enkele lettervorm geschoolde teekenaar. Kimball mocht voor zijn taak medewerking vinden van den bekenden sierteekenaar B. G. Goodhue, die de teekeningen maakte. De *Cheltenham* is dus ontstaan door de goed begrepen samenwerking van typograaf en teekenaar en zij mag zich om haar duidelijkheid en goede vorm, verheugen in Amerika en Europa grooten opgang gemaakt te hebben. Wij meenen de eigenaardigheden van dit zoo gangbare type het beste te kunnen aantoonen aan de hand van wat de Lettergieterij Amsterdam er o. m. van vertelt in haar Cheltenham-boekje.

« Het streven was nu om de leesbaarheid, die bij het interlinieeren verkregen wordt, te bereiken, zonder de daaraan verbonden nadeelen en kosten. De werkelijke oorzaak van die meerdere leesbaarheid bij interlinieeren, zagen wij nog nimmer uiteengezet. Het is niet, zooals vaak beweerd wordt,

omdat het oog het begin van een regel dan gemakkelijker in zich opneemt, want dit is slechts een quaestie van regellengte. Maar de ervaring heeft aangetoond, dat de waarde van de interlinie ligt in het meerdere wit dat zij geeft *boven* den te lezen regel, en niet in het meerdere wit *daaronder*.

Wij laten hier twee voorbeelden uit een andere letter volgen, die dit duidelijk aantoonen : regel I heeft flink wat wit boven de regels en weinig er onder, regel II juist het omgekeerde.

Probeer de regels I en II te lezen, zonder Uw aandacht ook te schenken aan de regels, die er boven en onder staan :

I. De eerste pagina van den omslag mag slechts voor één derde gevuld worden met den
titel van ons blad, de overige twee derden moeten voor advertenties beschikbaar
II De eerste pagina van den omslag mag slechts voor één derde gevuld worden met den

Bij de Cheltenham is beoogd en verkregen een meerdere quantiteit wit tusschen de regels, en wel met name boven de ronde letters in tegenstelling met dat wat er onder is, tegelijkertijd behoudende de grootte dier ronde letters.

Herhaaldelijk is aangetoond, dat men, een taal lezende, waarmede men vertrouwd is, de woorden in zich opneemt meer door hun *vorm* dan door de *letters* waaruit het woord is samengesteld. Vandaar dat ieder letterbeeld, hetwelk den « woordvorm » (de buitenlijn van het geheele woord) *verscherpt*, bijdraagt tot de leesbaarheid, en daarentegen letterbeelden, die den woordvorm *verzwakken*, de leesbaarheid verminderen. Een pagina, bijv. uitsluitend uit bovenkast gezet, is moeilijk te lezen, eenvoudig hierom, wijl men bij het gebruik van enkel hoofdletters den woordvorm geheel ziet verdwijnen ; alle woorden gelijken zeer veel op elkaar, uitgezonderd in de lengte der parallelogrammen, die ze vormen.

« Een *tweede eisch* voor de nieuwe letter was dus een verscherping van alle onregelmatigheden van den woordvorm in de *bovenste* helft van het woord. Maar toch bij het meer laten uitkomen van den woordvorm moesten zonderlinge afwijkingen vermeden worden. »

Ten overvloede gaat hierbij nog eene pagina uit de *Cheltenham* gezet, die beter dan elke uiteenzetting den lezer met de kwaliteiten van dit type bekend kunnen maken. Mogelijk dat in het begin, de wat ongewoon lange stokken, vreemd voorkomen, maar bij nadere kennismaking raken wij er mede vertrouwd, temeer waar overigens de lettervorm zoo eenvoudig is.

Ofschoon ten nauwste verwant aan de romein, en gelijk met deze hier ingevoerd wordt door onze hollandsche boekdrukkers, de cursief weinig gebruikt. Slechts waar zij dient om bijzondere plaatsen, zoo min mogelijk storend, te doen uitkomen, vindt zij hier toepassing. Maar er zijn ook voor

Das Jahrhundert, an dessen Anfange Kant, Schiller, Goethe und Beethoven, Stein und Scharnhorst, in dessen Mitte die Humboldts, Gauß und Liebig, Gebrüder Grimm, Semper, List und Ranke, Bismarck und Moltke, an dessen Ende Helmholtz, Bunsen, Mommsen und Virchow, Friedrich Krupp und die Siemens, Richard Wagner und

Letter van Paul Voigt — Rijksdrukkerij, Berlijn.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken.

« Neudeutsch von Otto Hupp » — Lettergieterij Genzsch & Heyse, Berlijn.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken. Jan Veth. Kunstbeschouwingen.

« Walthari von Heinz König » — Gebr. Klingspor, Offenbach a/M.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en vorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken.

« Hohenzollern » — Bauer'sche Giesserei, Frankfurt a/M.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken. JAN VETH. KUNSTBESCHOUWINGEN.

« Rundgotisch » — Schelter & Giesecke, Leipzig.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken. Jan Veth.

« Echman »-letter — Gebr. Klingspor, Offenbach a/M.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken. KUNSTBESCHOUWINGEN.

« Lang-Schrift » von Paul Lang — Lettergieterij Flinsch, Frankfurt a/M.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhou=
dingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een
kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden
en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken.

« Behrens-letter » Gebr. Klingspor, Offenbach a/M.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige ver=
houdingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een
kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden
en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken.

« Manuscript-Gotisch » Bauer'sche Giesserei, Frankfurt a/M.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige
verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker
een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden
en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken.

« Rediviva » Lettergieterij Benjamin Krebs, Frankfurt a/M.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhou-
dingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst
gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbij-
gaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken. Kunstbeschouwingen.

« Christian Egenolff » Lettergieterij Ludwig & Mayer, Frankfurt a/M.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige ver=
houdingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een
kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en
voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken. Jan Veth.

« Bek-Gran » type Lettergieterij Stempel, Frankfurt a/M.

En juist door een samenleving, di in plaats van op willekeurige ver=
houdingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een
kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden
en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken.

« Frankfurter-Buchschrift » Lettergieterij Benjamin Krebs, Frankfurt a/M.

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen op een
harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die,
meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel
wil zoeken. Jan Veth. Kunstbeschouwingen.

« Liturgisch » von Otto Hupp Gebr. Klingspor, Offenbach a/M.

ander werk, gedichten, circulaires, en kleiner smoutwerk, niet te versmaden effekten mede te bereiken ; in elk geval is zij verre te verkiezen boven de wel gebruikte schrijfletter, ter onzaliger ure uit Engeland ingevoerd, in navolging van het lithografisch z.g. *Engelsch schrift.*

De nieuwere eischen lieten ook de schrijfletter niet ongemoeid. En behalve dat reeds, vooral in Amerika, de bij alle romein-soorten bijgeleverde cursief meerdere appreciatie vindt, ontstonden ten gevolge van het verlangen naar een loopend type van moderner en krachtiger snede, eenige fraaie schriften, waarvan dat, door Heinrich Wieynk voor de Bauer'sche gieterij ontworpen *Trianon* wel de meest bekende is. De ook in onze kunstnijverheid zich sporadisch vertoonende neiging, naar Barok, Empire en Bas-Empire, die zooals bekend is in Duitschland tot een inmiddels ter ziele neigende manie heeft geleid, is wellicht ook Wieynk aanleiding geweest zich te inspireeren op het type der kopergravure-titels van de XVIII[e] eeuw en het schoonschrift dier dagen, zooals trouwens de naam aangeeft. Het is hem gelukt een vlugge, sierlijke, ietwat kokette lettervorm te ontwerpen, die zonder er de factuur van te willen bezitten, toch verwant is aan haar voorbeeld. Wieynk licht dit nader toe in de inleiding voor zijn type en uit o. m. de meening dat het niet noodig is, tot in de kleinste bijzonderheden, de geschreven letters na te volgen, ofschoon deze voor de meeste typen het voorbeeld is geweest. « *Lediglich die formale Schönheit eines Buchstaben, bei denkbar günstigstem Anschluss an seinen Nachbar im Wort-und Satzbild, gibt den Massstab für den künstlerischen Wert einer Schrift, die dabei als Ganzes klar und übersichtlich zu lesen sein muss.* » Ik zeg hem dit gaarne na, omdat het eenvoudig onmogelijk is, en door de technische en æsthetische bewerking die de drukletter behoeft, toch geconstrueerd moet worden om de noodige eenheid te verkrijgen, waardoor het geschreven karakter niet behouden kan en mag blijven. Ook Eckmann uitte zich in denzelfden geest, toen de Rudhard'sche gieterij zijn letter de wereld instuurde, die wij straks nog hopen te bespreken.

Bij de *Trianon* ontwierp Wieynk ook een rijk siermateriaal, waarin naast veel wat ons minder geschikt voorkomt, toch wel bruikbare randen en vul- en hoekstukjes.

De meeste buitenlandsche gieterijen hebben nu hun loopend schrifttype min of meer in den geest van den *Trianon*. De Gebr. Klingspor te Offenbach am Main staat met haar « schwung » volle *Jugend Schrift* mede bovenaan en leverde daardoor tegelijkertijd een uitstekend te gebruiken materiaal, bij hun door den worpsweder dekadenten schilder, etser en kunstnijveraar Vogeler ontworpen *Sierat.* Volgen nog het *Ridingerschrift* van Benjamin Krebs te Frankfurt am Main, met schuiner stand en minder afwisseling in den vorm, de meer een schrijfletter imiteerende *Marly* van Flinsch en als ik mij niet

vergis de laatst ontstane dezer soorten, de *Rühlsche Kursiv*, ontworpen en gesneden door den bekenden stempelsnijder Georg Schiller.

Ofschoon begeerlijke kwaliteiten bezittende, geloven wij toch niet dat deze typen hier opgang zullen maken; dit is zonder twijfel ook de reden

after hindurch zum geistigen Bildner Deiner Brüder, zum tief eingreifenden Förderer ernster Wissenschaft und zum vielgestaltigen Schöpfer einer die gemeine Wirklichkeit verklärenden Gedankenwelt wurdest, sie bleibt der unversiech=

« Rühlsche Kursiv » van Georg Schiller. C. Rühl, Leipzig.

waarom onze gieterijen, niet met soortgelijk materiaal ter markt komen. En hoewel wij het ongetwijfeld een aanwinst zouden rekenen, weer een karakteristiek loopend type te bezitten als b. v. de vroegere *Civilité*, door de gieterij van Enschedé indertijd in den handel gebracht onder den naam van *Oud Geschreven* zijn er toch met de cursief van sommige der beste romeinsoorten wel aardige resultaten te verkrijgen. De Amerikanen kunnen ons dit bewijzen. De *Römische Cursiv*, de *Grasset cursief*, *Cheltenham*- en *Nordische Antiqua Cursiv* leenen zich het beste voor de door ons gedachte toepassingen.

Niet omdat ik verwacht, dat de meer beslist duitsche lettersoorten het destijds genoten burgerrecht weder zullen verwerven, is het, dat wij eenige fraktuur- en gothische typen behandelen, maar om eenige voor de huidige stand der typografie zeer zeker belangrijke schriften te memoreeren, temeer waar wij ook de karaktervolle prestaties van Eckman en Behrens daaronder rekenen, hoewel de letter van den eersten als romein is bedoeld. Evenzoo zijn de z. g. Neudeutsche Schriften, als middentype bedoeld, om aan den gedurigen strijd tusschen de voorstanders van fraktuur en romein een eind te maken, van uitgangspunt of resultaat van een beslist duitsch karakter.

Ongeveer terzelldertijd, bij gelegenheid der Parijsche Wereldtentoonstelling van 1900, komen uit : het *Nibelungentype* door Joseph Sattler den bekenden illustrator, voor een uitgave der Rijksdrukkerij te Berlijn van de oude sage ; de *Neudeutsch* van Georg Schiller, voor de katalogus van de duitsche inzending op de wereldtentoonstelling en de letter van Paul Voigt, deze beide typen ook voor dezelfde drukkerij; de *Neudeutsch* door Otto Hupp ontworpen voor de gieterij van Genzsch & Heyse, en de *Walthari* van de Rudhard'sche gieterij door Heinz König geteekend. De tijd heeft bewezen dat deze typen (het *Nibelungentype* uitgezonderd) en de navolgingen er van als de *Hohenzollern* van de Bauer'sche gieterij en de *Augsburger Schrift* van Berthold, toch niet hunne roeping vervuld hebben, die was, om de reeds meermalen toegetakelde fraktuur te vervangen. Wijzen wij nog even op het vormverschil

dezer boekletters. Het *Nibelungentype* van Sattler, is meer een romein maar heeft veel gothische herinneringen, wat wij van den eenigszins archaïstischen teekenaar te verwachten waren, bij veel wat ons niet lijkt in dit type, vooral het soms groote onderlinge vormverschil der letters, heeft zij toch veel sympathieks. Ongetwijfeld kan zij de firma Schelter & Giesecke, aanleiding en voorbeeld geweest zijn bij het snijden van haar *Rundgothisch*.

De *Neudeutsch* van Hupp, heeft de oudste herinneringen maar alle vier, *Eckman-*, *Schiller-*, *Voigt-* en *Hupptype* leggen bijzonderen nadruk op de rechthoekige druklettervorm in verband met het gelijkvormige drukvlak. Dat is zeer zeker een deugd te noemen. De *Neudeutsch* van Hupp is mij om haar flink en krachtig letterbeeld en haar door de penmanier ontstane rondingen van de drie laatste het meest sympathiek. Bij de letter van Schiller merkt men te veel dat te de vermijden ronde overgangen, moesten worden gemaakt door korte rechte streepjes.

De door den te vroeg gestorven Otto Eckmann ontworpen romein is een geniale creatie, omdat er zoo duidelijk in uitkomt dat zij met het penseel is ontworpen, en zoo volkomen aansluit bij de lijn van zijn modern ornament. Eckmann versmaadde het niet, ook aan de gothische en fraktuur vormen te ontleenen, die er toch niet uitvallen. Het samenwerken met de gieterij heeft hem voorzeker behoed zijn ornamenteervreugde te vrij den teugel te laten. En ofschoon van een geheel andere vormentaal dan de onze moeten wij toch zijn soms gelukkige oplossingen bewonderen, b. v. de boven en onder verdikte stok, die alzoo door een gebogen lijn begrensd toch den indruk maakt van een krachtige loodrechte lijn. Trouwens aan kracht komt zij niet te kort, en ofschoon niet onduidelijk, blijkt zij voor het meeste boek- en smoutwerk te zwaar.

De duitscher Gustav Kühl zegt dat zij een te internationalen indruk maakt en daarom de fraktuur-lievende duitsche burger haar niet in zijn bijbel of gezangboek wil zien. Mag zijn. Voor ons heeft zij een te beslist duitsch-modern karakter, en dat niet van dezen tijd maar van een periode die men in Duitschland ook te boven is. Zij is zelfs daar om die redenen verdrongen gelijk met de vele navolgingen. Zij is te veel Eckmann om haar wordings-periode lang te overleven, dat is niet als een verwijt bedoeld, maar het is haar ongeluk. Eenige jaren na de *Eckmann*, in 1902, bracht de zoo artistiek werkzame Rudhard'sche gieterij een andere letter in den handel, door den toen in Darmstadt wonenden professor Peter Behrens ontworpen. Hij ging van vrijwel dezelfde beginselen uit als Schiller en Hupp, maar het is hem beter gelukt de oude schrijfwijze met een ganzenpen op zijn in modernen geest ontworpen drukletter toe te passen, mogelijk ook doordat hij de laakbare kwaliteiten van het *Schillertype* kon vermijden. Hij schrijft in zijn voorwoord o. a. « *Es wäre*



HOOFDSTUK VIII

HET AVONDMAAL BIJ WILL GREEN

Ik wandelde meê met de anderen, mijmerend alsof ik niet tot hen behoorde, tot we kwamen bij Will Green's huis. Hij was een van de rijkere pachters en zijn huis was een diergenen waarvan ik u vertelde, wier onderste verdieping gebouwd was van steen. Het was niet lang geleden gebouwd, en zeer proper en net. De aanval van verbazing had weer van mij afgelaten tegen dat ik het bereikte, anders zou ik u mogelijk een nauwkeuriger beschrijving er van geven want het was een mooie pachters-woning voor die dagen, wat zooveel te zeggen is als dat zij treffend schoon was. Het huis aan de andere kant van dit, het laatste huis van het dorp, was oud of zelfs uit een ander tijdperk, geheel opgebouwd van steen, en behalve een nieuw er aan gebouwd gedeelte — een hal scheen het — had het ronde bogen waarvan eenige sierlijk uitgehouwen. Ik wist dat dit het huis van den pastoor was, maar hij was een ander soort priester dan John Ball, en deels uit vrees, deels uit haat, was hij teruggekeerd tot zijn klooster met de twee andere koor-priesters die dat huis bewoonden; zoodat de mannen van het dorp, en voornamelijk de vrouwen, met vreugd er aan dachten hoe John Ball morgen de mis zou lezen in hun nieuw koor.

Will Green's dochter wachtte op hem aan de deur en vatte hem in een innige en vurige omarming en had een kus over voor elk van ons met dat al: een sterk meisje was zij, zooals ik gezegd heb, en lieflijk en aantrekkelijk ook. Zij schertste met haar vader, toch was 't gemakkelijk te zien dat zij het hart in de keel had al dien tijd. Daar was nog een jonger meisje zoowat twaalf zomers oud, en een knaap van tien jaar, die licht kenbaar waren voor zijn kinderen; ook een oude vrouw, die haar kost

Breede « Cheltenham » van de Lettergieterij « Amsterdam » v/h N. Tetterode, te Amsterdam.

Zur Formverschiedenheit der einzelnen Grade der „Liturgisch"

Radierungen — 5 Cicero Liturgisch

Radierungen — 3 Cicero Liturgisch

Radierungen
Radierungen — 4fache Vergrößerung der untenstehenden Korpus und Nonpareille Liturgisch

Radierungen — Korpus Liturgisch
Radierungen — Nonpareille Liturgisch

Eenige corpsen en vergrootingen der Liturgisch van Otto Hupp. Gebr. Klingspor Offenbach a/M.

das höchste Lob für die Schrift, wenn man befriedigt würde, in ihr sowohl die hoheitsvolle Sprache Nietzsches, als auch Journal-Berichte zu lesen, und wenn zugleich ihre Buchstaben ein gutes Bild im Satz geschäftlicher Anzeigen ergeben würden. » In hoeverre hij daarin is geslaagd willen wij in het midden laten, maar toch is zijn letter door dekoratieve kwaliteiten in de eerste plaats, eene die er zijn mag en zeker te prefereeren boven de minder leesbare *Hohenzollern.* Zij heeft opgang gemaakt, maar wordt reeds weder verdrongen door de inmiddels in de mode geraakte, nieuwe uitgaven van oude fraktuur-typen als de *Breitkopf Fraktur* van Gebr. Klingspor, Rühl en Ludwig & Mayer, de *Alte-Fraktur* van Genzsch & Heyse of de vereenvoudigde bewerkingen van Krebs *Rediviva*, van Flinsch *Frankfurter Fraktur*, van Numrich & C° *Leipziger Fraktur*, *Dürer Fraktur* van Ferd. Theinhardt en het *König type* van Gursch. Wij kunnen nu tegelijkertijd wijzen op een serie van meer moderne omwerkingen die het scherpe karakter der oude duitsche letters missen, waarvoor dan ronder en krachtiger vormen in de plaats zijn gekomen, zooals de *Runde Fraktur* en

het *Egenolff-type* van Ludwig & Mayer, *Bauernschrift* van Numrich, *Bek-Grau* van Stempel en het *Frankfurter Buchschrift* van Benj. Krebs.

Het zou ons te ver voeren al deze typen uitvoerig te bespreken, temeer omdat zij toch voor ons land geen beteekenis hebben; wij maken echter eene uitzondering voor de laatste schepping van Otto Hupp, die door de Gebr. Klingspor te Offenbach am Main in een zoo voornaam uitgevoerde, zeldzaam lijvige proef wordt uitgegeven onder den naam *Liturgisch*. De naam duidt reeds op hare voornaamste bestemming, ofschoon ook ander dan juist religieus drukwerk, zelfs briefhoofden, adreskaarten er mede in proef worden vertoond. Voor dit doel is zij hier absoluut niet te gebruiken, en voor kerkelijke doeleinden, tenzij katholieke, zal de praktijk moeten leeren, hoewel het mij niet onmogelijk schijnt, waar wij nog veelal voor kerkboeken de z. g. duitsche letters toepassen. Zij doet denken aan een geregulariseerde en techniesch volmaakter bewerking van het gothische type van Gutenberg. Voor bijna elke lettergrootte zijn nieuwe teekeningen gemaakt, om mogelijk storende en toch niet zichtbare détails te vermijden, wat het hierbijgaande voorbeeld duidelijk doet zien. De grootere corpsen zijn gecompliceerder van vorm dan de kleinere maar maken toch denzelfden indruk. Bij zijn letter teekende Hupp ook een aantal versieringen en symbolische figuren, sterk onder den invloed van de oude duitsche houtsnijders, maar toch zou het, zoolang wij zelf niet anders bezitten op dit gebied, geen achteruitgang zijn indien de banale religieuse prentjes werden vervangen door de soms zoo smakelijk gegeven toepassingen van Hupp's gemakkelijk ontworpen siermateriaal.

Wij sluiten hiermee de lange reeks van opsommingen, die lang niet volledig kan genoemd worden, trouwens stond dit bij ons niet voorop, en ook vreezen wij dat, gegeven de menigte van typen, veelal door concurrentiegeest in de wereld gestuurd, volledigheid buiten gesloten is. Ook werden eenige der hierbij vertoonde lettersoorten niet besproken, wij laten het gaarne den lezer over vergelijkingen te maken, ook omdat zoodoende ons doel het beste wordt bereikt, namelijk interesse te wekken voor een, tot zooveel schoons in staat te geven zijnd, kunstvak. Door de snel wisselende stroom der tijden en de daaruit voortvloeiende veranderde inzichten, zal worden uitgemaakt welke letter in staat zal blijken te zijn haar ontstaans-periode te overleven.

Hope dat dit het geval moge zijn met de lang en nog verwachte nederlandsche boekletter.

November, 1907. S. H. DE ROOS.





KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

▫ ▫ UIT AMSTERDAM ▫ ▫

Het tentoonstellingsleven tiert hier in den laatsten tijd lustiger dan ooit. Van Wisselingh exposeerde een kleine maar zeer kostelijke verzameling teekeningen van Fransche Meesters, waarbij een zestal Millet's vooral uiterst belangwekkend waren. Een andere tentoonstelling van buitenlandsche kunst, schilderijen van Schotsche Meesters, werd onlangs door den Larenschen Kunsthandel gehouden. Doch we hebben hier in 't bijzonder onder de aandacht te brengen, wat er voor merkwaardigs aan Nederlandsche kunst — Hollandsche en Vlaamsche — verschijnt.



BIJ BUFFA ✂ EEN TENTOONSTELLING MASTENBROEK ✂ Er valt over het werk van dezen schilder eigenlijk niet veel te zeggen, wèl zou er uit te weiden zijn over de categorie waarvan hij deel uitmaakt: de uitgebreide schaar van niet-onbekwame vaklieden, die het talent hebben schilderijen te vervaardigen, welke met een, voor den vulgairen kunstzin, behagelijk uiterlijk een afneembaar artikel voor de kunstmarkt zijn. Waar zij dan soms in enkele schilderproeven blijken geven van eenigen werkelijken aanleg en oprechten zin, is er toch voor een gedeeltelijke appreciatie te weinig plaats bij een beoordeeling hunner totale werkzaamheid. Mastenbroek is een kunstschilder, die specialiceeren wil in stadsgezichten, en wel bijzonderlijk in wijde havengezichten, met veel gewoel van booten en schepen in het water, met veel volk langs de bedrijvige kaden en over de lange bruggen. (In Rotterdam). Dit is zijn genre, en hij voelt er zich onmiskenbaar ook goed mee vertrouwd — welhaast als Jacob Maris soms! Hij is zeer royaal met de vulling zijner compositie's en nog kwistiger met het aanbrengen van verftoetsjes, dienstig om het lichtklateren in het bewelijke water met tallooze trippelgolfjes, het wriemelige van het drukke verkeer, de onderscheidenheid in het aanzien der huizenrijen, uit te drukken.

Behendigheid kan hier niet ontkend worden en zoo zijn werk door dezen schildertrant met flikkerende toetsjes een cachet heeft, is het die van de kunstvaardige truc. Er is te weinig overtuiging, te weinig hartgrondige bedoeling, dan dat de kleur er uit tot eenige rijpheid kwam. Het is alleen verdienstelijk als illustratieve verbeelding van het groote stadsleven, ongunstig van pas echter in schilderijvorm en daarom bedriegelijk voorwendend te zijn wat het niet is. Temeer werd dit duidelijk, door de toevallige aanwezigheid van enkele jonge werken van Isaac Israels, — een paar aquarellen en een zeer compleet schilderij. Dit laatste gaf te zien een straatgezicht in Parijs met eenige jonge meisjes, die daar passeeren. De compositie was treffend door ongedwongenheid, — een greep geheel in het wilde uit het straatverkeer in Parijs, op een uur van den dag, dat een modeatelier in de buurt geopend of gesloten wordt. Het is duidelijk dat bovenal de dartele kleurnoten van die figuren tegen den grauwen toon van asphalt en huizengevels, doch nu stovend in de zon, den schilder voor dit stadsgezicht interresseerde. Maar hij gaf dan

ook zijn belangstelling met de volle maten van zijn werkelijk zeldzame begaafdheid, in vollediger, evenwichtiger uiting dan zoo menig anderen keer.

De teederheid van schakeering bij een kleurverscheidenheid, helder en lichtend door reflectiewerking van alle zijden, is werkelijk tot den zuiversten graad hier opgevoerd; de verfmaterie is geworden tot een uitbloeseming van kleur, zoo juist aangeduid in haar fijnste verhoudingen (ondanks de schijnbaar schetsmatige staat) dat alles geweid reëel-waarschijnlijk van uitzicht, maar zóó als we soms de natuur in haar schoonste momenten ontdekken. Het Impressionnisme viert in Isaac Israëls, de herhaling van zijn bloei in meest verfijnden staat.



TENTOONSTELLING VAN DER VALK BIJ VAN GOGH ↗ Een schilder, wiens werk zeker rijker van inhoud is dan dat van Mastenbroek, maar dat weer niet tot kunst zoo weelderig kon ontbloeien als onder de handen van Isaac Israëls. Van der Valk is een van de merkwaardige jongeren, die kwamen onmiddellijk na de groote voorgangers. Ik duid hier als merkwaardig aan hen, wier arbeid recht van zin is en doordrongen van overtuiging, in tegenstelling met die schare pseudo « moderne meesters » die zich zelfs niet bewust schijnen van de zinledigheid hunner praktijk. De eersten zijn de (min of meer waardige) opvolgers, de laatsten de onmondige návolgers der grootmeesters van onzen tijd. Het is moeilijker eigen weg te willen vinden, dan met de oogen steeds neerwaarts op de voetstappen van anderen, ontheven te zijn van den stuur eener eigene koers.

Van der Valk, 't moet echter gezegd, heeft de verwachtingen nog niet vervuld, die zijn vroeger werk deed koesteren. Zijn tentoonstelling bij Van Gogh deed die gedachte weer opkomen, ondanks de respectabele kwaliteiten, die in zijn schilder- en teekenwerk uitschijnen. Zijn streven was voorheen meer gericht op het vergeestelijken der werkelijkheid, hield zich straffer in één richting. Een geprononceerde meening is ook nu nog in zijn werk onmiskenbaar, maar tegelijk valt uit de verscheidenheid van doelingen, in zijn schilderwerk vooral, te constateeren, dat beginsel en meening in deze kunstuiting vooral gevestigd werden door een intellectueel esthetische aanleg. In de laatste tijden intusschen, is er afwijking merkbaar van het eens scherp geformuleerde streven. De ontwikkeling richtte zich meer naar buiten, naar de volmaking van den uiterlijken vorm in technische bekwaamheid, behagelijken kleurschijn. De stillevens, meest samengesteld uit blinkend metalen huisraad, als koperen of tinnen potten en kannen, toonen den vlotten gang van een geroutineerde hand, gedreven door verlustiging in den vollen penseelstreek, in de vleeschigheid van de kneedbare verf. En toch valt er uit die stoute schilderoefeningen niet bij Van der Valk het temperament van den colorist op te merken. Als teekenaar heeft hij zijn onmiskenbare kwaliteiten, en kwaliteiten die op prijs te stellen zijn als van niet algemeenen aard. Want de nadruk wordt daarbij vooral gelegd op de expressie van de zelfstandige lijn op de beteekenis van de constructie.

Maar de beginselvastheid van het streven heeft zich allengs gezet tot een stelsel van meeningen, ageerend met onverstoorbaar gelijkmatige toepassing der verworven inzichten over expressie en karakter van lijn en vorm. Er is in dit teekenwerk het aplomb van een weifellooze handvaardigheid, zich vergenoegend met een fiksche maar oppervlakkige aanduiding van wat den kern in het vormwezen, de lijncombinatie uitmaakt. De teekeningen zijn veelal niet anders dan het geraamte, of wel de ferme doortrek van een werk, dat men eruit in zijn lijnen scherp gedefinieerd en in constructie deugdelijk gebouwd kan denken. Men kan ze ook 't meest waardeeren als heldere betoogingen over de beteekenis van het uitdrukkingsvermogen door lijn en vorm. Het is jammer dat het streven van dezen schilder weinig blijken geeft zich wijder uit te zetten door inkeering van den geest, en de ontwikkeling van de habiliteit te veel naar het vormelijke zich gewend heeft.



Het deel der collectie Six, door aankoop in eigendom overgegaan aan het Rijk, is thans geplaatst in het Rijksmuseum. De verzameling telt 39 schilderijen, waaronder buiten het *Melkmeisje* van Vermeer, als het beste goed kan worden aangemerkt werken van Metsu, Adr v. Ostade, J. Leyster, R Ruysch. Ph. Wouwermans, Adr v. d. Velde en Asselyn Een Rubens heeft slechts gedeeltelijk mooie kwaliteiten. We komen uitvoeriger op deze nieuwe aanwinst in het Rijks-Museum terug W. S.



UIT BRUSSEL



IN DEN « SILLON » Ongetwijfeld van al onze kunstenaars de beste schilders, maar geenszins onder onze schilders 't meeste artist. Juist voor deze uitstekende werklui, voor de virtuosen in deze groep, ware de oordeelkundige beschouwing van den heer Dumont-Wilden aangaande de huidige toestand onzer schilderschool juist en gepast (zie de correspondentie uit Parijs in dit nr van *Onze Kunst*). Heel kranig — heel krachtig, beschikkend over een merkwaardige knapheid, met een oog-gevoeligheid en lenigheid, een aanpassingsvermogen — inderdaad verbluffend, blijft ons voor de heeren Smeers, Swyncop en Wagemans niets te wenschen over dan dat ze nog eens echte schilderijen mogen samenstellen. Tot heden leverden ze enkel studies, meesterlijke zoo men wil, maar toch niets anders dan studies. Ze borrelen over van kracht, van « den adem van 't genie », van scheppingsweelde maar ongelukkiglijk heeft nog geen hunner die buitengewone gaven aan een zijner werken meegedeeld, in zulk een mate dat ze de aandacht voor goed vermogen te boeien en men niet moede wordt ze telkens en telkens weer te bezien. Hoe tooverachtig hun werken ook mogen zijn, streelen ze toch maar enkel ons zinnelijk vermogen, ze richten zich noch tot onze ontroering, noch tot ons gevoel. We bewonderden zeker en terecht, de inzendingen van al die schilders, maar betreurden het dat men ze niet ook tegelijk liefhebben kan 't Is reeds sedert zoo lang dat ze ons groote dingen beloven, dat we beginnen te betwijfelen of ze 't ooit zullen doen.



BIJ DE AKWARELLISTEN Hoe beminnelijk het genre ook moge zijn, is het toch niet tot de zuivere akwarellisten, tot die welke men de klassieke waterverfschilders zou kunnen noemen, naar Uytterschaut en Cassiers bijvoorbeeld, dat onze belangstelling en onze voorkeur uitgaan in de eerste plaats. Het moge den partijgangers der eerlijke akwarel, van de zuivere *watercolour*, zonder hertoetsing of alliage al of niet behagen, maar volgens ons zijn de mooiste akwarellen, die welke vervaardigd worden met ander procédés, zooals *gouache* en *lavis*.

Enkele vreemden hadden allereerste-rangs werk tentoongesteld, waarvan o. a. Brangwyn opgang gemaakt heeft met zijn oorspronkelijke teekening, de gelukkig gevonden compositie en het uiterst sympatiek-gevoelige in houding en gebaar. Eveneens uitstekend en van inniger toon dan de meeste der lieve, lachende werkjes, waarmee de tentoonstelling voor drie-vierden was gevuld, waren de drie inzendingen van Charles Bartlett: *Kaartspelers*, *Terugkeer van het vee* en *Breistertje*. In hooge mate belangrijk waren ook *Neger* en *Werkdier* van den Hollander Breitner en niet minder aangrijpend en beteekenisvol de *Judaskus* van Gaston La Touche

Onder de Belgen noemen we Baseleer, die er met goede Marinen was, maar wiens *Zeilwedstrijd* we niet bewonderden, van te groote afmetingen om belangrijk te blijven en waarvan de stijve, zware zeilen van bordpapier of hout schenen te zijn gemaakt. Alfred Delaunois is altijd bewonderenswaardig om zijn vurig mysticisme, een geloovige, verdwaald in deze eeuw van cynische onverschilligen of religieuse cabotins. Pieter Dierckx had er twee aangrijpende bladzijden, door het leven der nederigen: visschers of wevers, bezield; Mevrouw Gilsoul, de bloemenfee is de vertrouwelinge van clematus en winde, Maurits Hagemans,

die zich nog eens te meer hernieuwt en zijn ontroerend en machtig talent van een andere zij doet kennen, Theo Hannon, de kunstenaar-Proteus, die evengoed schildert als hij dicht. d. w. z. voortreffelijk, Fernand Khnopff een gewild en besloten talent, belust op raadselachtigheden en achtergedachten à la da Vinci. Theofiel Lybaert, wiens snuitje van Kobus den Koewachter ons wel heeft behaagd, Amédée Lynen, dien achterneef van Breughel, wiens schilderachtige fratsen samengaan met een geheel moderne opmerkingsgave en een Ketjes-achtige ongegeneerdheid. Marcette blijft altijd de uitstekende marinist, Alfons Pecquereau heeft voortreffelijk den eigenaardigen rommel van de oude Ridderstraat te Antwerpen, een der laatste overblijfselen van het volkrijk St. Andries-kwartier, weergegeven, Louis Titz, met zijn suggestieve en poëtische verluchtingen van de goede oude stadjes uit de Demer-vallei: Aerschot en Diest; Frans van Leemputten, die met evenveel geluk als succes het Hageland en de Kempen afzwerft en eindelijk, *last not least*, Jacob Smits, wiens werk, met dat van Brangwyn, de clou, de parel vormde van de expositie. Zijn *Zinnebeeld der Teerheid* was zelfs een meesterstuk van gevoel, een inspiratie, opgeweld uit 't innigst hart van dezen grooten dichter-schilder.



IN DEN KUNSTKRING, ISIDOOR MEYERS, HERMAN COURTENS ⟶ Isidoor Meyers wordt een der veteranen onzer school, maar in hoe hooge mate blijft de kunst van dezen zeventigjarige kranig en krachtig, wat een jeugd en een frischheid in dat dertigtal doeken, die hij onlangs heeft tentoongesteld, hoezeer is zijn visie juist gebleken, wat een licht en een gloed leeft op zijn palet, welk een harmonieuse trilling in zijn penseelen. Hoezeer munt hij uit in 't weergeven der nevelige of avondschemerige uren aan de oevers der Schelde, in de Vlaamsche vlakten, zoowel als in de stralendste momenten van den zomer, bijv: die zonnige dag te Veere en zelfs van het Park bij Tervueren geeft hij alles weer wat het ons biedt ter bepeinzing en zwaarmoedig-plechtige droomen. In 't kort een mooi en eerlijk artiest.

Herman Courtens treedt onder de gunstigste voorteekenen in het renperk, waar zijn vader zich zijn glorierijken naam heeft gemaakt. Van dien jonkman mag men zeggen dat het schilderen hem in het bloed zat. Hij bevestigt eens te meer de gaven van een weelderig koloriet en zijn toets is van nu af aan aantrekkelijk door zijn kracht, zijn vuur en geheel mannelijken durf. Bovendien bepaalt hij zich niet tot een enkel genre. Hij vat allerhande onderwerpen aan en er is er geen dat hij op banale of middelmatige wijze behandelt. We bewonderden vooral zijn *Koorjongen*, zijn stadsgezichtjes, zijn allerliefste kinderkopjes en met genoegen zagen we weer zijn *Rosse Flup*, dien hij, naar we meenen, reeds op de laatste tentoonstelling van de *Société des Beaux-Arts* gehad heeft. Het ontbreekt Herman Courtens enkel aan een beetje gevoel, aan poëzie, en, als men 't zoo noemen mag aan *ziel* om hem aan de beste meesters der jongere school gelijk te maken.

G. E.



UIT PARIJS



BELGISCHE KUNST OP DE HERFSTTENTOONSTELLING ⟶ Men heeft zich eertijds in België veel illusies gemaakt aangaande de Europeesche vermaardheid onzer school. Met uitzondering van enkele schilders, zooals Stevens en Rops, die den Parijschen stempel op hun talent zochten en vonden, zijn de merkwaardigste meesters van het vorige geslacht, nooit buiten onze grenzen bekend geworden en ook onder de thans levenden zijn er slechts enkele habitués der Parijsche salons, wier ontwikkeling door een Europeesch kunstpubliek gevolgd wordt. Hun roem blijft ten minste altijd individueel en indien Duitschland, waar de nationale kunstbeweging minder intiem en weelderig is, reeds sedert eenigen tijd de gezamenlijke verdiensten onzer school erkende, heeft

Frankrijk, ten minste wat het groote publiek betreft, er wellicht nooit de aandacht aan verleend, die ze verdiende.

Dit zette een buitengewoon belang bij aan de keuze-tentoonstelling, die verleden jaar in het Parijsche Herfstsalon was ingericht. Dit kader was voor een dergelijke betooging uitstekend gekozen, want het Herfstsalon, veel minder plechtig dan de twee groote Lente-exposities, is oneindig beter geschikt en uit het oogpunt der ontwikkeling der esthetische ideeën, bijna altijd belangrijker.

De leden dezer Maatschappij zijn, voor het grootste deel, ondernemende en vlijtige strevers en indien men onder hen enkele verdoolden en *fumisten* vindt, die er meer om bekommerd zijn om den bourgeois te verschrikken dan een kunst-gewaarwording uit te drukken, vindt men er ook enkele der meest belangrijke hedendaagsche schilders bij.

In dit koortsig en verwonderlijk interessant milieu, was de keuze-tentoonstelling van Belgische kunst in de XIXe eeuw, die men aan het initiatief van Octave Maus had te danken, aan de verlichte medewerking van ons Bestuur van Schoone Kunsten en van de heeren Cardon en Wauters, buitengewoon belangrijk. Daardoor kwam ze bizonder gelukkig tot haar recht en deed bovendien haar voordeel met de onrustige Brani in het overige gedeelte van het salon. Onder zooveel zoeken en beloven zijn onze schilders, met hun vaste, stevige kunst en hun van ouds bekende techniek, aan een groot deel van het publiek als uitstekende vertolkers voorgekomen. Inderdaad vonden ze hun meest geestdriftige bewonderaars onder die bedeesde liefhebbers, die altijd wachten met hun lof, tot de een of andere uiting van kunst, de wijding der publieke opinie heeft ontvangen.

Wat ons op deze keuze-tentoonstelling allereerst opviel, was dat alle Belgische schilders, hoe ze ook onderling verschillen, iets danken aan hun midden en aan hun ras. Men vindt de Vlaamsche wijze van zien en den Vlaamschen penseelslag bij Van Rijsselberghe en Ensor, bij Claus en Lemmens, zoo goed als bij de Braekeleer, de Groux, Stevens en onder voorbehoud van het rechtmatig deel der uitzonderingen zal men bij de vergelijking met de vreemdelingen voelen dat al deze artiesten iets met elkaar gemeen hebben. De *School* is er en toont aan dat er in dit land bestaat een eigenaardige wijze van zien, van de wereld in zijn verschillende vormen.

Aan den anderen kant bepaalt de heel gelukkige keus der schilders en hun doeken de richting eener volgehouden kunstontwikkeling, van de generatie der beide Stevensen af tot en met de schilders van heden. Heel de artistieke Renaissance van ons land, van de tweede helft der vorige eeuw, d. w. z. van het oogenblik af toen de kunstenaars, brekend met de tradities van een steriel academisme, moedig hun weg zochten in de natuur en het leven, hun volkomener dan ooit verscheen. Evenals op de Retrospectieve in 1905, heeft de Belgische school, van af de groote lignée van de beide Stevensen, de Groux, Rops, Artan, Dubois, Boulenger, de Braekeleer, Agneessens, Verwee, Meunier en Baron, hier blijvende hoedanigheden geopenbaard, die haar een eerbiedwaardige plaats verzekeren in de Europeesche kunst.

Op alle wereldtentoonstellingen constateert men hetzelfde. Er bestaan geen meesters, geen scholen meer, de kunstenaar gehoorzaamt enkel aan zijn eigen wetten en de Republiek der Kunsten, zooals men vroeger zei, is ten prooi aan een regeeringloosheid, waar enkele buitengewone talenten schitteren, maar waarop vooral de middelmatigheid en het liefhebberig geknoei welig tieren. Deze toestand valt te Londen, München en Parijs, zoo goed als te Brussel waar te nemen. Maar wijl men in den vreemde, en in Frankrijk vooral, een weliswaar nog wat verward maar gezamenlijk streven bespeurt naar een classicisme, d. w. z. naar een kunst van synthese en tucht, vermeien we ons hier in België, in een toestand, die onzen kunstenaars veroorlooft om zich zonder gewetensknagingen over te geven aan hun schildersgenot en in te dutten in vredige onwetendheid aangaande alle hedendaagsche cultuur.

Deze onwetendheid is onze andere on-

deugd, die ons in 't bizonder eigen is. Ze vertoont zich heel levendig in het Herfstsalon. Natuurlijk, er waren uitzonderingen : Khnopff, Rops, Claus, van Rijsselberghe en anderen nog. Maar over 't algemeen maakt onze schilderkunst den indruk van ongeletterdheid. Ze vertolkt ons noch eenige bezorgdheid aangaande eenige algemeene cultuur, noch eenig streven naar het einddoel der kunst; het meerendeel dezer bewonderenswaardige werklieden, schildert, zooals men zijn eten verteert. Ze schilderen goed, omdat goed schilderen in hun temperament ligt, ze hebben zich een vak gekozen, maar wat superieure kunst is, weten ze niet. Edoch, het Europeesch publiek heeft behoefte aan iets anders dan deze schoone peintuur. Hun ontruste, oververhitte, van oude beschaving vermoeide en naar nieuwe beschaving hakende zielen, verlangen eene geleerdere, zeldzamere, precieusere, intellectuëelere, meer idealiste kunst.

Men versta mij wel! Als ik van een geleerde, verstandelijke, idealiste kunst spreek, denk ik er niet aan om een « boekachtige » kunst te verheerlijken — er is geen sprake van om door schilderkunst zuiver literaire gewaarwordingen of zelfs matafyzieke ideeën in symbolen weer te geven ; Ary Scheffer, noch zelfs Gustave Moreau behoeven hier als voorbeelden genoemd te worden, — maar wel om op plastische wijze een beschaafd en geen ruw gevoel weer te geven. Een landschap, een portret, een stilleven zelfs, kunnen het kenmerk van de verfijning, de weetgierigheid, de intellectualiteit van den schilder dragen, net zoo goed als een historisch schilderij, hoewel er voor mijn gevoel als een onderscheid in den rang der verschillende genres bestaat. Toch voelt men maar al te dikwijls, dat de stukken, door de onzen onderteekend, geborsteld werden door boeren met een heel teeder oog, of door gezeten burgers voor wie kunst een *stiel* is.

Kunstcritici — laten we hier ons *mea culpa* uitspreken, — zijn een beetje verantwoordelijk voor deze rustige onwetendheid, waarin onze Belgische Schilders weelderig tieren. In den goeien tijd van het naturalistisch streven, herhaalden allen met Zola om 't hardst dat kultuur, literatuur en idealisme de dood waren voor picturale kunst. Dat alles rook naar de *Academie* en het *Instituut*. Men moest zich stellen tegenover de natuur en alles wat men zag naïvelijk weergeven « als een bruut ». Alle compositie, alle keuze diende vermeden. « Natuur » te zijn, ziedaar het geheim der kunst en de schilder moest vergeten dat hij hersenen had en trachten van alleen nog maar oog en hand te zijn.

Een booze, noodlottige leer, die geen rekening hield met het aanzienlijk werk der vertolking die zelfs noodig is voor de voorstelling van een appel op een bord. De kunstenaar kon zeker hier vergeten dat hij ook een brein had, maar aan zijn natuurlijke traagheid toegevend, verzuimde hij enkel om het te ontginnen.

Deze leer, die, indien ze getrouwelijk ware gevolgd, geëindigd zou zijn met de schilderkunst tot een handwerk te verlagen, dat nog een beetje minder volkomen dan de overigen was, heeft in ons land meer kwaad gesticht dan ergens anders, omdat onder andere volken een algemeene oude beschaving, geheel was doorgedrongen in de zeden en als 't ware automatisch op de gevoeligheid van den artist inwerkte. In Frankrijk en Engeland, leefden de schilders in een gedachten-zwangere atmosfeer. In België waren deze milieux zeldzaam en bleven ze gesloten. Intellectueele weetgierigheid is een nieuwtje bij ons en de schilders der generatie, die aan de onze voorafging, hebben geleefd volgens hun temperament en de wereld, waartoe ze behoorden, als voorzichtige en weloverlegde burgers of stamgasten in het estaminet. Valt 't dan te verwonderen, indien ze met geestdrift den raad van esthetici aanvaardden, die van hun onwetenheid en hun onverschilligheid een deugd hadden gemaakt ?

Onze schilders hebben alle kwaliteiten, die ze aan hun ras, hun omgeving en de atmosfeer van hun land verschuldigd waren, bewaard. In het Herfstsalon hebben we dit heel duidelijk gevoeld vóór de uitstekende doeken van Courtens, Heymans, Struys, Ensor, Gilsoul, Gouweloos, Janssens, Eugeen en Jacob Smits, Stobbaerts en vele anderen, zonder van de groote dooden te spreken,

die de kern der expositie vormden. Maar indien ze in Europa den rang willen hernemen, hun voor hun verdiensten bestemd, moeten ze den raad volgen van diegenen onder hen, die zich niet met een bloote handvaardigheid tevreden willen stellen en die trachten om in hun werk de vele verwikkelingen en contradicties weer te geven van de hedendaagsche, vaak wreed getroebleerde maar van nieuwe rijkdommen aangezwollen sensibiliteit. Dit is de les voor België van het Herfstsalon. Enkelen hebben haar gelukkig begrepen en deze zijn het wier glorie de grenzen overgaat en wier werk beklijven zal.

L. Dumont-Wilden.



KUNSTVEILINGEN

RECTIFICATIE — In ons bericht (pag. 42 van dezen jaargang) over de prentenveiling van 10-12 Dec. 1907, bij Fred Muller & Co te Amsterdam, vereischt, onder de opgaven der hoogste prijzen, de zinsnede « N° 528, » Nederlandsche houtsnede van ± 1503, (af- » laatbrief), ƒ 1010 (aangekocht voor het » Amsterdamsch Prentenkabinet) », een opheldering.

Die prent toch werd — met talrijke andere — het kabinet ten geschenke gegeven door den heer H. Ph. Gerritsen te 's Gravenhage.

Bts.





BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

JORDAENS' LEVEN EN WERKEN DOOR MAX ROOSES, CONSERVATOR VAN HET MUSEUM PLANTIN-MORETUS TE ANTWERPEN ✣ MET 147 AFBEELDINGEN IN EN 33 PHOTOGRAVUREN EN AUTOTYPIEËN BUITEN DEN TEKST ✣ AMSTERDAM, UITGEVERS-MIJ. « ELSEVIER » ✣ ANTWERPEN, DE NEDERLANDSCHE BOEKHANDEL ✣ 1906



Na de grootere en kleinere schrifturen, die om de Jordaens-tentoonstelling van 1905 heenzwermden, is, met statigen tred, het statige boek van Max Rooses gekomen.

Aan Rooses kwam ten volle de eer toe, om het eerste grondige, uitvoerige werk aan den grooten Vlaamschen meester te wijden. Niemand voelde zich beter te huis in het geestesleven van het Antwerpen der Renaissance, dan de geschiedschrijver der Antwerpsche Schilderschool, de Rubenskenner bij uitnemendheid, de biograaf van Plantijn en van zijne opvolgers....

Waar zijne studiën en opzoekingen hem telkens en telkens weer rakelings langs Jordaens' figuur heenvoerden, kon het wel niet anders, of hij moest den lust gevoelen om, te gelegener tijd, ook aan dezen meester zijn volle aandacht te wijden. Hij vond daartoe de gelegenheid na de voltooiïng van zijn groot Rubens-werk, dat destijds te dezer plaatse uitvoerig besproken werd.

Het Jordaens-boek is in alle opzichten een tegenhanger van het Rubens-boek geworden. De stof was hier uiteraard echter niet zoo veel-omvattend. Vooreerst valt over Jordaens' leven, dat zonder groote gebeurtenissen verliep, heel wat minder te zeggen dan over dat van Rubens, dat zoo nauw verbonden was aan de geschiedenis van zijn land en van zijn tijd; en dan zijn Jordaens' werken ook niet zoo overstelpend talrijk en verscheiden als die van zijn ouderen kunstgenoot. En toch is het geheel nog een lijvig boekdeel geworden, dat zich,

ook in de wijze van behandeling, geheel bij zijn voorganger aansluit.

Rooses behandelt zijn stof chronologisch; elk der negen hoofdstukken, waarin de tekst is verdeeld, is gewijd aan een levensperiode van den meester of aan een groep werken in die periode ontstaan. Wij volgen op die wijze van stap tot stap den ontwikkelingsgang van den kunstenaar, van zijne geboorte tot aan zijn dood, door al de gebeurtenissen van zijn leven heen; wij leeren er de werken kennen die hij achtereenvolgens voltooide; zijne persoonlijkheid, zijn karakter, het wezen zelf zijner kunst teekent zich allengs duidelijker voor ons af; wij ontmoeten de personen uit zijne omgeving: ouders, huisgenooten, vrienden, kunstbroeders; wij volgen ze in hun handel en wandel — en naarmate wij het boek doorloopen rijst vóór onzen geest, heel de lange reeks van 's meesters werken op, als in een ideëel Museum tot leering en genoegen verzameld.

Hoe moeielijk het hier volbrachte werk is, zal eenieder beseffen, die van wat naderbij met Jordaens' schilderijen heeft kennis gemaakt. Van de honderden werken, die van den meester bewaard zijn gebleven, zijn er hoogstens een paar dozijn met zekerheid gedateerd. Waar ons bij andere meesters als Rubens of Van Dijck bekende historische feiten ter hulp komen, om de loopbaan van den kustenaar in tijdvakken te verdeelen, waarin de werken dan met genoegzame zekerheid kunnen gerangschikt worden — ontbreken in Jordaens' leven deze keerpunten bijna geheel. Aan de hand van zeer spaarzame chronologische gegevens moet men trachten om de eigenaardige evolutie van zijn talent te volgen, door een overvloed van soms weinig aantrekkelijke werken. Deze taak wordt nog oneindig bemoeielijkt door het aandeel dat leerlingen en medewerkers aan de uitvoering van vele schilderijen gehad hebben, zoodat de toets van den meester er haast niet meer in te onderscheiden valt.

Dat Rooses door dezen doolhof een ervaren en betrouwbaren gids is, behoeven we zeker niet te zeggen Zijn uitgebreide kennis, zijn rijke ervaring evenzeer als zijn scherpen blik kwamen hem hier meer dan ooit te stade. Andermaal heeft hij een werk geleverd, dat voor alle komende geschiedschrijvers onzer nationale kunst een standaard zal blijven.

Beschouwt men zijn werk van een meer subjectief standpunt, dan zal ieder natuurlijk volgens eigen aanleg en temperament minder of meer afwijken van de wijze, waarop de schrijver Jordaens' kunst heeft doorvoeld en beoordeeld. Wij willen niet ontveinzen, dat we omtrent de waarde en bijgevolg ook soms omtrent de attributie en rangschikking van sommige schilderijen wel eens tot andere slotsommen zijn gekomen. Doch hier treden wij op een terrein, dat wel tot eeuwig meeningverschil aanleiding zal geven, daar een objectief, *absoluut* criterium tot de beoordeeling van kunst vooreerst nog niet gevonden is.

In zijn geheel ziet het boek, met zijn talrijke, fraaie platen er verzorgd en smaakvol uit, al schijnt het ons in de uitvoering een wat al te angstvallige copie van den *Rubens* te zijn; voor deze eenvormigheid, die allicht eentonigheid wordt, bestond hier o. i. geen reden, en we hadden *Jordaens* wel liever in een hem eigen kleed zien verschijnen.

Toch heeten wij 't boek van harte welkom, zoowel om zijn tekst als om den schat van afbeeldingen die het bevat, en wij hopen dan ook dat het een ruime verspreiding zal vinden; want boven zooveel andere kunsthistorische werken heeft het dit vóór, dat het niet enkel geschreven is voor geleerden, voor critici of geschiedkundigen, maar dat het ook voor ieder belangstellende genietbaar blijft. Eens te meer heeft Rooses hier de dankbaarheid van het Vlaamsche volk verdiend.



DE SCHILDERKUNST VAN 1400 TOT 1800 DOOR MAX ROOSES ✠ 450 à 500 PHOTOGRAFISCHE AFBEELDINGEN IN EN BUITEN TEKST ✠ AMSTERDAM, UITGEVERSMIJ. « ELSEVIER » ✠ ANTWERPEN, DE NEDERL. BOEKHANDEL ✠ 12 AFL. à 90 CENTIEMEN

Wij laten de vraag in het midden, of het van veel takt en kunstsmaak getuigt, om een werk over schilderkunst in hetzelfde kleed

te steken, als boeken over huisdieren of over rijst- en koffieecultures; en of het gepermitteerd is om op een schreeuwleelijk omslag, waar men gewoon is een aap of een varken afgebeeld te zien, opeens met een portret van Hélène Fourment voor den dag te komen. Maar daargelaten de ergernis, die dergelijke uitgevers-speculaties bij ieder mensch met eenig gevoel voor het betamelijke moeten opwekken, erkennen we gaarne, dat deze zeer goedkoope uitgave wel geroepen is, om in ruimer kring nut te stichten. Voor een goede tien frs. toch komt men in het bezit van een verzameling platen, met een bondigen, helder en onderhoudend geschreven tekst, die den leek zeker een vrij volledig denkbeeld van de ontwikkeling der schilderkunst moet geven.

De afbeeldingen, in autotypie uitgevoerd, zijn over 't algemeen bevredigend; de gekleurde platen — blijkbaar als lokvogel bedoeld — hadden we liever gemist. Maar toch belooft dit werk, te oordeelen naar wat er thans van verschenen is, een leiddraad te zullen worden, die door woord en beeld veel zal kunnen bijdragen tot de verspreiding van kunstkennis onder het groote publiek. Als zoodanig bevelen wij de uitgave dan ook gaarne aan.



GESCHICHTE DER MODERNEN KUNST ✠ VI, BELGISCHE KUNST DES 19. JAHRHUNDERTS ✠ VON HENRI HYMANS ✠ MIT 200 ABBILDUNGEN ✠ LEIPZIG VERLAG VON E. A. SEEMANN, 1906

Toen de firma Seemann voor haar reeks deelen over moderne kunst, er toe besloot om na Frankrijk, Oostenrijk en Zweden, ook België te laten behandelen, kon zij zich zeker tot geen meer bevoegd medewerker wenden, dan tot Henri Hymans. Deze thans méér dan zeventigjarige, heeft niet enkel de ontwikkeling van de kunst in zijn land voor een groot deel medegeleefd, maar hij heeft haar nog met een meer dan gewone belangstelling bestudeerd. Het schrijven van dit boek moet voor hem meer geweest zijn een rangschikken en schiften van het zoo overvloedig tot zijne beschikking staande materiaal — dan wel het moeizaam verzamelen van aanteekeningen.

Men krijgt dan ook bij de lezing van zijn tekst den indruk, dat hier iemand aan het woord is, die met de grootste zekerheid en dus met het grootste gemak zijn taak verricht, die zijn onderwerp volkomen beheerscht, hoe veelzijdig dit dan ook is — en den lezer dan ook veilig heenstuurt langs de klippen, waarop zooveel anderen schipbreuk lijden.

Natuurlijk beweert de auteur, in dit 250 blz. tellend boek — platen medegeteld — geen compleet werk te leveren; immers het deel omvat niet enkel schilderkunst, maar ook beeldhouwkunst en architectuur. De stof is dus zeer uitgebreid en de schrijver moest zich beperken, om binnen de hem gestelde grenzen te blijven.

Niettemin blijft dit werk in zijn overzichtelijke beknoptheid zoo volledig mogelijk en zal er veel kunnen toe bijdragen om de voor onze oogen nog troebele geschiedenis der negentiend' eeuwsche kunst te helpen opklaren.

De uitvoering van het boek, met zijn talrijke doorgaans bevredigende tekst-illustraties is netjes, zonder méér. We hadden aan een werk als dit door den uitgever wel wat meer vindingrijkheid zien ten koste leggen. Het geheel ziet er, in onze oogen, wat erg saai-correct uit.

B.



THE BURLINGTON MAGAZINE

Het nummer van November 1907 bevat o. a. twee notities over Rembrandt.

C. J. Holmes schrijft over den invloed van Jan Pynas op Rembrandt. Houbraken verzekert ons, dat Rembrandt Pynas navolgde, met name wat den bruinen toon van zijn werk betreft. Rembrandt-kenners als Bode en Hofstede de Groot beschouwen deze verzekering niet als overtuigend en achten het gemeenschappelijke van Rembrandt en Pynas terug te voeren tot invloed van Elsheimer, terwijl er integendeel zelfs in zekeren zin van reflex-invloed van Rembrandt op zijn oudere tijdgenooten gesproken zou mogen worden

De schrijver in The Burlington Magazine verdedigt een meening aan de laatgenoemde tegengesteld Een werk van Jan Pynas, een opwekking van Lazarus, thans in de Carlton Galleries, gedetailleerd beschouwend, meent hij dat men hier inderdaad neiging zou gevoelen aan Rembrandt's invloed op Pynas te denken... indien niet Pynas' schilderij duidelijk 1615 gedateerd was.

Rembrandt was toen negen jaar oud en de schrijver meent dat Houbraken dus wel degelijk gelijk heeft met zijn bewering van Pynas' invloed op Rembrandt. Omtrent het door Houbraken beweerde leerlingschap geeft hij toe dat generlei zekerheid bestaat.

Een andere notitie over Rembrandt is van W. Restorff. Deze heeft verwantschap ontdekt tusschen een werk van (mogelijk een kopie naar) Elsheimer, een allegorische voorstelling te München en Rembrandt's roof van Proserpina te Berlijn. De schrijver noemt eenige punten van overeenkomst.

Het Decembernummer van dit tijdschrift bevat o. a. een notitie van W. H. James Weale over het belangrijke fragment van een groote schilderij in Christ Church te Oxford, dat hij met zekerheid verklaart afkomstig te zijn van een der meesterwerken der Oud-Nederlandsche school, *de Kruisafneming* van Hugo van der Goes. (1)

LES ARTS (NOVEMBER) J. A. Kronig schrijft aan Nicolaes Elias vier portretten in het Louvre toe, waarvan drie op naam van Mierevelt en een als onbekend meester zijn gecatalogiseerd. Zeven illustraties versieren het opstel, waaronder eenige naar werk van Elias uit het Rijksmuseum.

(1) Zie hierover de bijdrage van onzen medewerker Jos. Destrée in het November-nummer onzer Fransche editie, welke in een volgend nummer der Nederlandsche uitgave zal verschijnen. RED.

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST Het November nummer bevat een verhandeling van Dr. W. Valentiner over Rembrandt's Suzanna-voorstellingen. De schrijver geeft daarvan een uitvoerig overzicht en merkt daarbij op hoe gelijkmatig Rembrandt's opvatting van het gegeven in den loop der jaren bleef. Dr. Valentiner meent dat den schilder bij het uitbeelden van één zelfde stof een in wezen steeds gelijk beeld voor oogen stond. In de behandeling van het motief sloot Rembrandt zich ook hier bij anderen aan, (Lastman), maar hij wist een schoonheid uit het onderwerp te putten, waar zijn voorbeeld ver bij achterblijft.

In het December-nummer van dit tijdschrift wordt voor het eerst en in voortreffelijke fotogravure een bekoorlijk Oud-Vlaamsch vrouweportret gepubliceerd, dat uit Russisch privaat-bezit onlangs aan het Berlijnsch Museum overging. Het was aangeboden onder den naam van den meester van Flémalle, maar Bode en Friedländer herkenden het als een Rogier van der Weyden.

Ferdinand Laban, de bibliothekaris der Berlijnsche Musea, geeft een uitvoerig en geestig begeleidend artikel, waarin hij naar aanleiding van Bode's en Friedländer's toeschrijving op spiritueele wijze zijn meening zegt over de waarde van vele kunsthistorische toeschrijvingen. Niet altijd zit daarachter een ernst en een geniale intuitie als bij Bode en Friedländer. En die te bezitten, daar komt het op aan. Stijlkritiek kan nog aangeleerd worden, maar deze voert slechts tot aan den drempel. Zooals men de krijgskunst kan aanleeren... alleen niet het overwinnen.

C. G.





DAVID OYENS · PORTRET VAN PIETER OYENS, (Aquarel).





DE GEBROEDERS OYENS [1]



LS ik zeg, dat David en Pieter Oyens in hun schildering soms het groote naderen — en, gelijk bij vollediger kennis van hun werk ongetwijfeld blijken zou, het groote bereiken, meer dan men zoo oppervlakkig zou meenen, — dan loop ik veel kans misverstaan te worden. Het kan aanleiding geven tot de veronderstelling, dat ik hen voor diepdenkers houd, voor schilderende filosofen of bijzondere psychologen, ofwel voor fijne hooggestemde zielen, poëtelijk gecultiveerd en overvloeiende van verheven intentiën ; terwijl ik er niets meer mee bedoel, dan dat zij, die te rangschikken zijn onder de humoristische klein-genre-schilders, vaak en op onverwacht-verrassende wijze, groote werkelijkheid geschilderd hebben. Indien we nog te leeren hadden van hoe geringe waarde classificatie voor het wezenlijk begrijpen van een kunstenaar is, dan konden we dat hier. De Oyensen met den soms fijnen, maar nuffigen David Bles en Inimige teekenmeesters in éen rubriek! Verwonderlijk is het echter, dat in Holland, het klassieke land van de groote « Kleinmalerei », deze soort van kunst nu en dan (en bij menschen van wie men het allerminst verwachten zou) a priori een zekere geringschatting ontmoet, omdat ze een anecdotische bijbedoeling heeft. Men haalt de schouders op met het minachtend hoogstens vergoelijkend gebaar van : « nu ja, die schildertjes van grappige gevallen ! » Daarmee is de zaak afgedaan, hoewel het dan pas begint. Een vooroordeel even billijk als dat van sommige Duitschers, een halve eeuw geleden, tegen alles wat buiten de groote historieschildering valt. En aan de naneven der zeventiend'eeuwsche Hollanders nog veel minder te vergeven.

Het genrestuk dus zoo'n beetje uit den booze, uitgenomen de onder illustre leiding en patronaat staande « Armelentemalerei », die burgerlijk sentimenteel, toch ook niet zonder strekking is ; humor een ouderwetsche liefhebberij, hoogstens voor huiselijk gebruik en waarmee men in fatsoenlijk gezelschap nauwelijks nog kan aankomen. We hebben (of hadden) de sym-

[1] Naar aanleiding van een tentoonstelling in den Kunsthandel-Oldenzeel te Rotterdam (November-December 1907).

boliek en verschillende « -ismen », ééndags-richtingen met begeleidende reclame-fanfaren, benevens het vaag vooruitzicht op een problematische toekomstkunst ; — alles zaken, heel wat belangwekkender dan eenvoudig en bescheiden geschilder. Redenen genoeg om figuren als de gebroeders Oyens te verwaarloozen, waar zij bovendien door hun langdurig verblijf te Brussel vrijwel buiten den Hollandschen horizont geraakt waren.

Thans, jaren na hun dood, komt hun werk, aan de jongeren zoo goed als onbekend, onverwacht voor den dag. In de doode, doffe Novemberdagen hingen daar de wanden bij Oldenzeel vol met dingen van levende, bloeiende kleur, een zachte praal, die zich niet of slechts zelden opdringt, maar stillekens de aandacht vordert en gevangen houdt in blijvende bekoring. Die twee hebben de discrete weelde van hun genoeglijk bestaan, de innerlijke als liefde zoo zoete blijdschap van hun schildershartstocht geprojecteerd op hun doekjes, anderen tot vreugde en verfrisschend nagenot. Hun kleuren zijn van die volle, rijpe vetheid, van die stevige beslistheid, van die bloedrijke warmte, die den echten schilder verraden. Mogen zij door hun opleiding en verblijf in België iets van die zwaardere gefonceerdheid overgenomen hebben, die het palet onzer zuidelijke buren kenmerkt, zij hebben de schrilheid weten te vermijden, tenminste bijna altijd, die gewoonlijk uit de versmelting van twee verschillende kleurprincipes ontstaat. Slechts een enkele maal kan men van een vroeg werk van David zeggen, dat het « Belgisch » van kleur is ; dat wil dan zeggen, dat er een vreemd, met het eigene niet harmoniëerend kleurelement in steekt.

Universeel, in den zin van : van vele markten thuis, zijn zij allerminst. Het terrein, waarop zij zich bewegen is noch uitgebreid, noch afwisselend. Het zijn rustige, zitvaste naturen, met in het artistieke weinig avontuurlijke neigingen en het oude vaganten-liedje zou hun waarschijnlijk gemond hebben :

Beatus ille homo,
Qui sedet in sua domo
Et sedet post fornacem
Et habet bonam pacem !

Met eenige overdrijving zou men kunnen beweren, dat hun mikrokosmos (van David tenminste) begrensd wordt door de wanden van het atelier en dat hun schilderkruk daarvan het middelpunt is. Daarop draaien zij zich om en om en waaraan het oog te gast gaat, dat schildert de hand : sujetten aan allen kant, waarheen men zich keert. In die beperkte ruimte, wat rijkdom van verscheidenheid voor het gevoelig schilderlijk oog, wat fantastisch blinkend kleurenspel in het klaterend licht, wat wondere gebroken tonen in de dompige schaduw daarneven ! Hoe worden de nuchterste en simpelste dingen belangwekkend, wanneer men hun alledaagschheid een oogenblik

vergetend, ze met onbevangen oog als constructieve lichamen in de ruimte en als kleurenbouwsels in het licht beschouwt! Daar is het groote ateliervenster, van onder bedekt door het ringetjes-gordijn, vooral interessant als het blauw-blank en grijsgeel weerkaatst wordt door het oude damspiegeltje aan den muur daarnaast; met Pieters stevig-gelen ezel tegen het licht uit, een der stijlen familiaar gekroond door zijn ronden hoed. Daar is de groote Oud-Hollandsche kast met de suffisante paneelen in de onderdeuren en de drie curieuse karyatiden onder de kroonlijst; de schoorsteenmantel met het zware dofglanzende kachelgevaarte er voor, den warm-rooden, gezellig-gepletten leuningstoel in het hoekje van den haard, waarboven de pendule en allerlei rariteiten schuin-oogen naar het licht; of het rood-mahonie penantkastje met de vergulde pendule, geflankeerd door blauwe Delftsche vazen, een driekleur, die zoo nobel uitklinkt tegen de wonderbaarlijke ros-lila en groene tonen van het wandtapijt; of een pas-voltooide aquarel, in het scherpe, koele licht op een paar boeken tegen den muur gezet; of de kleine bruine ezel, die een zwaaromlijst schilderij torst en met Pieters uit Parijs geïmporteerde roode bohémien-baret versierd is. En de hooge Brugsche kandelaar van groen aardewerk, en een vuurtest met een aquarel-glas, en een koperen zwavelstokken-doos, en een groene teekenportefeuille, en een voetenkleedje, en een half-geleegd bierglas met een tabakspijpje en honderd kleine onaanzienlijke voorwerpen meer, die als bijkomstigheden in allerlei stukken, hun stille maar daarom nog volstrekt niet onbelangrijke rol spelen. Want het is opmerkelijk, hoe vooral David het kleinste kleurnootje, het vluchtigste tikje in de groote harmonie weet te doen meespreken. Een rood schaakstukje, een bloemetje op de borst van een vrouw, het geel-roodbruin meerschuim van een pijperoer tusschen grijze, doorrookte knevels, het gloeiend puntje van een sigaar in het overstoorbaar gezicht van den rustenden koetsier.

Wanneer nu bij zinnelijke ontvankelijkheid nog dat ondefinieerbare, ik zou haast zeggen primitief-animistische gevoel voor de ziel, het « stille leven » van de voorwerpen komt, dan wordt de artistieke weergave van een nadruk en een innige overtuigdheid, als de oude Hollanders zoo vaak bereikt hebben, als ook de Oyensen in hun beste momenten meermalen treffen. Te ontleden is het niet en te omschrijven is het niet; maar is er vaak een Delftsche pot zoo waarachtig en teer, zoo als omstreeld van kiesche genegenheid geschilderd, als die aan de voeten van Pieter in dat nobele en gave werk *De laatste hand* (David Oyens)?

Het is curieus: anderen arrangeeren hun atelier om er behaaglijk in te werken en bij het opzien naar den wand het oog de rust eener vreugdige verpoozing te verschaffen: zij schijnen het veeleer ingericht te hebben om het te schilderen. Zooals het daar reilt en zeilt, want in het gemaakt opstellen van

angstvallig-bestudeerde stilleven-hoekjes schijnen ze geen genoegen gehad te hebben. Daartoe was hun geest te spontaan, te impressionabel ; het moet de ongezochte werkelijkheid zijn, die hen plotseling geboeid houdt, het toevallige samenspel van lijn en kleur, het onderling natuurlijk verband van de dingen, dat bij kunstmatig arrangement altijd verloren gaat, als werd er een fijn web van geheime relaties verbroken.

Wie heeft nooit bij zichzelf, als hij in een stille kamer trad, dat dwaze gevoel bespeurd, alsof hij plotseling iets stoorde, alsof hij op een ongelegen moment in vreemd gezelschap kwam ? Die intimiteit zich niet te laten ontglippen, dat is voor den interieur-schilder de groote moeilijkheid. En dit op heeterdaad betrappen van dien gladden glimlachenden schijn gelukt David soms wonderwel ; in dat meesterlijk uitgesneden boudoir-hoekje met de pittig-belichte bamboezen meubeltjes o. a., waarin de porceleinen schemerlamp haar groen-zijden flappenden kap zoo parmantig uitspreidt, als was ze de koningin van de cosy-corner, terwijl meer naar achter op het theetafeltje het fijne gerei om de buikige bouilloire met stil-wenkende lachende glimpjes geschaard staat.

Doch het atelier met zijn stillen opstand van onbeweeglijke voorwerpen was toch niet compleet zonder de levende menschen erin, die de leegte vulden met hun gezellig gedoe. Zij wilden niet in de eerste plaats stilleven-schilders, schikkers van kleur en toon, maar genreschilders zijn. Met volle bewustheid, met al de overtuigdheid van hun krachtig en levendig temperament waren zij humoristische anecdoten-schilders. Het markante van een gelaat, de koddigheid van een houding, het expressieve van een gebaar, het mimiseerend samenspel van een groepje, kortom de kleine « comédie humaine » hield hun aandacht minstens evenzeer gespannen als de gloed en glans van licht en kleur. Maar — en dit dient op den voorgrond gesteld — juist door hun optische ontvankelijkheid waren zij te veel schilders, om niet de pointe van de anecdote in de situatie zelf, in het zichtbare te leggen, om niet (men neme de uitdrukking voor wat ze is) het verhaal af te sluiten met het lijstje van de de schilderij. Novelletjes schilderen doen zij niet, maar zoo men wil, blijspelscènetjes ; zij vertellen niet, maar dramatiseeren. En hun krachtig kleurgevoel vereenigt figuren en omgeving door de bindmiddelen van licht en toonwaarde tot een hecht geheel.

Tusschen den gezelligen rommel van hun werkplaats zien we dan allereerst henzelf rondscharrelen, want ze werden niet moede elkander tot model te dienen. We zien hen voor hun ezel gezeten, of in een portefeuille snuffelen, of van een pijp genieten in de rust van gedanen arbeid ; we zien hen hun rol spelen in kleine atelier-tooneeltjes met bezoekers of modellen. Twee stevige joviale heeren met karakteristieke koppen en vierkante ruggen ;

David wat deftiger en heerachtiger met intellectueeler voorhoofd en beweeglijker trekken. Pieter wat ruiger en ongeneerder, de roode, libertijnsche



DAVID OYENS Bezoek aan het atelier.

baret schuin boven de rustig-kijkende, donkergrijze oogen. Dat is wèl de stoere, onverzettelijke werker, zooals David zijn broeder afgebeeld heeft; de man, die niet loslaat, wat hij eenmaal aangevat heeft, die volhoudt desnoods tot mislukkens toe. Zie dat geheele zware, plooiige gezicht, den stevigen, vleezigen neus, de breede onderkaak, de sterke energieke kin; zie den forschen knuist, die de pijp vasthoudt! Zie hem ook op dat andere meer genre-achtige portret (genaamd *De roode baret*), waar hij met een ongemakkelijk en ongenaakbaar gezicht kwasten staat te spoelen, alsof hij er maar half mee ingenomen was, dat de ondeugende David zijn kop een beetje à la Rembrandt behandelt. Of elders waar hij in een dorpsherberg na vermoeiend buitenwerk over zijn glas bier in slaap gezakt schijnt en zich met haast kinderlijk-ontspannen trekken aan de zoete rust overgeeft. Met zuivere genegenheid en fijnen zin heeft David in al deze dingen zijn tweelingbroer als noesten, stroeven werker getroffen. — Evenwel, hij kan ook den heer uithangen, beminnelijk en sociabel zijn, als hij wil, — of als het moet. Daar heeft hij zich netjes aangedaan, — glanzende hoed van respectabele hoogte,

zwierig-gestrikte das, breede manchetten, zakdoek in den borstzak, tot handschoenen incluis en is zoo geadoniseerd op bezoek getogen naar een vrienden-atelier, waar hij een allerbekoorlijkst Italiaansch model aantreft. In een oogwenk zit hij prinsheerlijk naast haar op den breeden rooden divan en terwijl de vriend, verdiept in zijn werk stàag-aan doorploetert, maakt hij als een echte atelier-Don Juan, die van zijn onweerstaanbaarheid overtuigd is, de schoone het hof, dat het een aard heeft. Zie hem daar genoeglijk zitten en den gekroesden knevel opdraaien, zie hem uit de kleine verlekkerde oogjes kijken met de amusante welwillendheid van den ervaren beau, die weet, dat hij meester van de situatie is. Maar of hij bij deze dame, die met een leuk-afwerend glimlachje zijn mooie praatjes aanhoort, zoo gemakkelijk spel zal hebben? — De alom-tegenwoordige David was ook hier aanwezig en heeft den zondaar tot zijn straf in al zijn koddigheid afgemaald midden in zijn snood bedrijf, zonder intusschen te vergeten zich te goed te doen aan het bonte wandtapijt, aan de flikkerende schilderij-lijst en koperen schotel en zwavelstokken-bak, aan het contrast van den groenblauwen omslagdoek der vrouw en het scherprood van de sofa, een nogal cru en ordinair effect, waarschijnlijk in de meening, dat dit bij de situatie paste! (1)

Doch ontoegankelijk voor vrouwenverleiding toont meester David zijn goeden broeder in een ander gevalletje *(Domino-spel)*, waar hij met een model of zooiets een partijtje maakt. Het juffertje, het hoofd een beetje schuin, lonkt hem schalks en liefjes toe, maar de ondankbare Pieter is van haar avances niet gediend en toont een vehemente aandacht voor zijn sigaar, die niet behoorlijk branden wil.

Een andermaal is er bezoek in het atelier der broeders. Hoog bezoek, want Pieter, die de honneurs moet waarnemen, is in groot pontificaal. Een duifwitte oude heer met beminnelijk blozend gezicht, ietwat Engelsch van snit en zijn pikante donkere dochter. Zie nu Pieter zich uitsloven, breed-uit en even-voorovergebogen gezeten, met iets gastheerlijks en tegelijkertijd fijn-gedienstigs in zijn houding, aandachtig luisterend (doch niet zonder het nauw-merkbaar ironisch glimlachje van den schilder tegenover den leek) naar de kunstwijsheid, die de oude heer met vriendelijken mond en kleine betooggebaartjes voordraagt; terwijl de dochter, zwijgend ter zijde, haar groote bruine oogen onafgewend op het gezicht van den schilder gevestigd houdt. Hoe is de kostelijke intimiteit van dit blijspel-momentje hier getroffen; hoe fraai speelt ook de achtergrond mee met zijn fijne gebroken tonen van de in den hoek hangende kleeren en het gemeubelte, een discrete herhaling van de hoogere kleuren der in het volle licht gestelde menschengroep; hoe

(1) Aangekocht voor het Museum te Dordrecht.

zijn hier actie en karakteristiek, tonaliteit en kleurwaarde tot één vast organisch-levend geheel opgevoerd !

Het is hier, dunkt me, de plaats, om een woord te zeggen over het vaak gegispte (trouwens niet moeilijk op te merken) tekort der beide broeders aan vaste constructie en perspectivische juistheid. Zoowel David als vooral Pieter begaan teekenfouten, die een enkel maal (b. v. in Pieters over het geheel niet gelukkige groote *Atelier*, met de witte rococo-stoelen in het midden en de kast met de karyatiden, waarvan het bovenstuk draait en een weinig uit het lood hangt) beslist storend werken. In verscheiden werken kan men dergelijke, gelukkig meestal onbelangrijke onjuistheden aanwijzen, hier in een stoelpoot, die zijn stand mist, daar in een schilderijlijst, die uit de perspectieflijn zakt. Het is niet voldoende, dit gebrek te constateeren en het verder voor kennisgeving aan te nemen ; het gaat niet aan nu maar te verkondigen, dat de Oyensen slordig en onbeholpen in hun teekening zijn. Veeleer dient er bij technisch zoo bedreven en vaak ook zoo raak-teekenende schilders naar een verklaring voor zooiets gezocht te worden. Men vindt die in een brief van David zelf, aangehaald in de *Nieuwe Rott. Courant*, waarin hij ten antwoord op blijkbaar gegronde aanmerkingen van dien aard, zijn « peccavi » uitspreekt, maar zich tevens eenigermate verontschuldigt door de bekentenis van een zwakheid in zijn aanleg, in zijn werkwijze, die tevens zijn kracht is. De brief, dateerend van 1874, is gericht aan hun ouden Amsterdamschen teekenmeester Veldhuizen en te karakteristiek voor Davids beminnelijke bescheidenheid en zijn over-securen maar degelijken gedachtengang, om dien hier niet gedeeltelijk over te nemen :

« Gij hebt volkomen gelijk daarin; en ook ik wenschte nauwgezetter en consciensieuzer in mijn werk te worden. Doch dit heb ik mij duizendmaal voorgenomen, telkens als ik weer een nieuw stuk op touw zette en telkens bemerkte ik, dat ik weer daaraan niet voldaan had, maar als ik een dergelijk tafereel voor oogen heb, dat mij, zooals dit in de natuur gaat, enorm geboeid heeft, dan is het mij als 't ware of die personen, die daar voor mij zitten, niet voor mij poseeren, maar of die mijne tegenwoordigheid volstrekt niet opgemerkt hebben van hunnen kant. En dan heb ik een gejaagd gevoel, daar ik ze in eens wel op mijn doek zou willen hebben, en dan ben ik bang, dat er iets van datgene, dat mij bij hen zóó boeit, verloren zal gaan, zoodat ik gretig mij aan het werk zet, en al werkende van het eene figuur op het andere spring en overal tegelijk wil zijn, daar ik mij anders dan verbeeld de intimiteit, of liever de affiniteit, die tusschen de personen, de voorwerpen en hun omgeving bestaat niet te zullen vatten, of het te zullen laten ontglippen. — In één woord, ik ben enorm bang, dat aspect, dien indruk, dien het op mij in de natuur maakte, niet te zullen kunnen weergeven of te verliezen.

« Daaruit volgt, dat ik dan niet gaarne weer op de vormen terugkom, die natuurlijk daaronder moeten lijden, daar ik vrees dan kouder te zullen worden. En toch, ik erken het, dit is een colossale fout.... »



DAVID OYENS : De Bezoekers.

Een kolossale fout, die echter, gelijk ik reeds zeide, de keerzijde is van een groote deugd, zijn gevoeligheid voor de fijne vluchtige essence der werkelijkheid.

Maar keeren wij naar het atelier terug. We zijn er nog niet uitgekeken. Hebben we tot nog toe voornamelijk David aan den arbeid gezien, thans vraagt het werk van Pieter onze aandacht. Vooreerst valt op te merken, dat hij op deze tentoonstelling heel wat schaarscher gerepresenteerd was dan zijn broeder. Al ging het werk hem langzamer, stugger van de hand, — met 22

PIETER OYENS : NAAKTSTUDIE.



tegen 53 stukken lijkt me toch de quantitatieve verhouding van beider œuvre onjuist voorgesteld. Het schijnt mij toe, dat bij ruimer keuze uit zijn werk, het artistieke beeld van Pieter ons vollediger had voorgestaan. Mij gaat het tenminste zoo, dat terwijl de figuur van David mij duidelijk en klaar is, die van Pieter vaag en eenigszins tegenstrijdig blijft. Hij is in elk geval een veel gecompliceerder natuur, minder geëquilibreerd, onrustiger dan zijn broeder. Zijn onderwerpen zijn van een veel grooter verscheidenheid : intérieur, portret, stilleven, naakt, landschap; het laatste vooral met een paar uitnemende staaltjes vertegenwoordigd.

Zijn beide groote intérieurs, waarover ik reeds terloops gesproken heb, kan ik verder met stilzwijgen voorbijgaan. Ze staan in perspectivische juistheid, in savoureusheid, in intimiteit beslist achter bij wat David op dit gebied heeft verricht. Op deze beide stukken grondt zich ook waarschijnlijk de vrijwel algemeen gangbare meening, dat Pieter met het werk maar bezwaarlijk overweg kon, dat hij flauw van visie, schraal en onvast van factuur, broddelig in de verf is; — kortom, dat er zonder het voorbeeld en de aanmoediging van zijn artistiekeren broeder niet veel van hem terecht zou zijn gekomen, dat hij hoogstens op bescheiden wijze dezen aanvult. Een opvatting, m. i. moeilijk vol te houden bij een onbevooroordeelde beschouwing van zijn andere dingen. In het boven-omschreven, geliefkoosd genre van David mag hij bij dezen achtergebleven zijn, daarbuiten was hij minstens zijn gelijke; terwijl ik volstrekt niet toegeven kan, dat hij onzelfstandig is. Ook hij zocht en vond zijn stof in het atelier, maar hij behandelde analoge onderwerpen toch eenigszins anders; minder geestig, maar nuchterder, meer sensueel-schilderlijk; plomper, maar realistischer, minder opgemaakt, onbevooroordeelder. Voortreffelijk wordt dit verschil in temperament en opvatting geïllustreerd door de vergelijking van twee overeenkomstige sujetten, twee modellen met verstelwerk bezig. Beiden zitten daar in hun onderlijfje, hals en armen bloot, beide zijn even smakelijk en sappig geschilderd; doch terwijl David uit zijn figuur vooral het chique, het prettig-lenige weet te halen, komt het in Pieter niet op, haar door een verstrakking van lijn, door een geestigheidje van contour wat meer houding te geven. Hij heeft zijn vrouwtje vorschender, meedogenloozer bekeken; hij heeft haar, ontdaan van alle atelier-romantiek, neergezet in het strakke licht, zoodat zij, niet in haar « négligé, » maar in haar halve naaktheid, ik zou haast zeggen gênant wordt. Wat drommel, in zulk een licht, onder zulke oogen behoort een mensch ordentelijk gekleed te zijn!

Datzelfde streven naar anatomische observatie, naar ernstige strengzakelijke stofschildering vertoont een andere voortreffelijke aktstudie van Pieter. Ik geloof niet, dat David ooit een model zich zou hebben laten ont-

kleeden voor het louter technisch genot van een mooien rug te schilderen; hij zag aan zijn vrouwen ander schoon. Maar Pieter in zijn drift naar realiteit, naar zuiver-stoffelijke weergave acht het niet beneden zich, tegenover de natuur weer nederig academie-leerling te worden en zoo beeldt hij onopgesmukt en oprecht dit prachtige naakt uit, volgt het lichtgespeel over armen, schouders en heupen, de delicate schemering van taille en ruggestreng, den stevigen beenderenstal onder het gladde, glanzende vleesch, tot hij het geheel zoo vast en degelijk, zoo logisch en eenvoudig in elkaar gesmeerd heeft, dat dat mooie veerkrachtige, fijne en tegelijk sterke lichaam in alle waarachtigheid daar staat. Zeker, er is delicater en gevoeliger naakt geschilderd, over het zinnelijke, het optische komt het niet heen; — doch genomen voor wat het is, dient men voorzeker te erkennen, dat het resultaat niet beneden de eerlijke bedoeling gebleven is. Tevens, dat Pieter hier als rasschilder voor zijn broeder, voorzichtig gezegd, niet behoeft onder te doen. Wie trouwens, zooals ik, in de gelegenheid geweest is, het tegen de sluiting der tentoonstelling nagekomen portret van den bankier Oyens door Pieter te zien, zal zijn laatsten twijfel dienaangaande wel hebben voelen wijken. Zooals die man daar zat met zijn vasten, vleezigen kop, zijn sprekende klaar-koele oogen, in den veelgebruikten, mahoniehouten bureau-stoel, welk een levendigheid, welk een menschelijke waarheid! Het is of hier de geest der zeventiende eeuw over den schilder vaardig geworden is! Een toch meer dan middelmatig zelfportret van David, waar het een oogenblik naast stond, werd er ros en troebel bij. En ik geloof waarlijk niet te bond te spreken, wanneer ik beweer, dat geen enkele der thans levende portrettisten hier te lande in staat is, het den portrettist Pieter Oyens, zooals hij zich in dit werk openbaart, te verbeteren.

Maar deze scherpkijkende, misschien wel wat fantasielooze realist, die den schoonen schijn niet altijd bereikt in een genre, waar zijn broeder dien zoo gemakkelijk vindt, heeft al de gevoeligheid, al de nobelheid van zijn ziel gelegd in zijn landschappen, — als was het atelier en het nauw-omsloten leven daar hem tenslotte te eng geworden. Hij heeft de ruimte gezocht, waar de atmosfeer niet stilstaat, waar het licht komt uit de oneindigheid en de plannen zich in schuivende verte verliezen. Een *Strandgezichtje* was niet meer dan een aardigheid, maar bij de drie andere, een *Stadsgracht*, een *Polderwei*, de *Smidse te Doorn* dienen wij te blijven stilstaan. De stemming van alle drie is grijs, — hier wat blanker, daar wat geslotener, — van die eigenaardige Hollandsche grijsheid, die aan het groen zulk een krachtig-schijnende waarde en bijna-mysteriense beteekenis geeft. Ze zijn zoo soepel en rijp, zoo ruimtelijk-klaar en plastisch geschilderd, als men het van een geoefend landschapsman maar verwachten kan. Het *Stadsgezicht* met een breede roodbruine schuit in het even-zilverende grachtwater, met zijn grillig en toch in het vlak

gehouden huizenperspectief, sterk in het verkort gezien, met zijn kantig, fijn aangeduid bruggetje, afgesloten door den hoogen, zwaar-opstaanden, blanwenden boomenwal; een vroeg moment, de fijn-peinzende ongereptheid van



PIETER OYENS: Polderwei.

de nog niet ontwaakte stad, sluimerlauw. Ziet men wel, dat wat David binnen de vier muren, in zijn atelier, in het salon zijner vrouw vond, het « stille leven », de affiniteit van de doode voorwerpen, — dat datzelfde door Pieter buiten nagespeurd, vastgehouden en misschien nog een nuance fijner weergegeven werd ?

Van dit geval is eerst de studie en vervolgens het meer-gedetailleerde schilderij te zien geweest. Hoe mooi dat ook nog was, — bij de reprise was toch, dunkt me, van het allerfijnste, van het teer-ademende iets verloren gegaan. En, gelijk het meer gaat, de overwegende en componeerende schilder krijgt tegenover den onbevangen uitbeelder van de werkelijkheid geen gelijk. Een toevalligheid, een boom aan den niet-zichtbaren voorkant waar hij gezeten heeft, die met zijn stam wat onbeholpen dwars door het doek kwam snijden en waarvan het bladgesnipper uit de bovenlijst even nederhing, heeft hij in zijn schilderij weggelaten, tot schade voor de ruimtelijke en locale suggestie.

Minder ongemeen, maar van hetzelfde eenvoudige en fijne streven is de

Polderwei. In het midden een sloot en een vlondertje met een klaphek en breeduit aan weerskanten, het rijp-groene, schijnende land. De aarde ademt nevel, die laag onder den hemel voor het verre geboomte blijft hangen en daarin vlekken en stippen de grazende beesten, rood en zwartbont, die het « doen », zoo voortreffelijk doen! Sprak ik van Davids schaakstukjes, — Pieter's millimeter-koetjes kunnen er naast staan. De grond mocht echter wel wat vaster van stof zijn.

Het beste heb ik voor het laatst bewaard. De *Smidse te Doorn.* Het zou me niet verwonderen, als dat nog eens een beroemd stukje werd en dat menigeen er spijt over zal voelen, het nu niet voor een prikje gekocht te hebben.

In het peinzend-stille, even-weemoedige sluierlicht van den zomernamiddag. Onder de zware, deftig-groene iepen kijken de grijs-paarse en rose dorpshuizen uit, proper en puriteinsch. Het pleinhoekje ligt verlaten, een hooge boerenwagen eenzaam in het midden. Door de deur van de smidse, waarvoor de hoefstal rijst, schijnt bleekrood het ovenvuur, dofgeschenen door den klaren, hoogen dag. Zoo staat daar alles, blank-starend, onder de donkere overlommering der ernstige boomen, te wachten. En tusschen de beide kruinen peinst de lichte zilvergrijze lucht.

Waar blijven de woorden, wanneer men met ontroering staat tegenover een dergelijke teer-trillende realiteit, wanneer men gevoelt, hoe dit stukje natuur in des schilders ziel herboren is tot een hooger leven, wanneer de zachte en toch zoo doordringende geur van zooiets het heimwee van oude herinneringen wekt? Zal ik nu met hem « mee gaan schilderen » en spreken van zijn mooie behandeling, van toonwaarde en verfkwaliteit, van al dat fraais, dat tegenover de levende ziel van een schilderij toch maar uiterlijke bijkomstigheid is? Slechts dit wil ik zeggen, dat ik bij onze modernen zelden boomen grootscher, met zulk een sublieme minachting voor alle penterig kleurgepruts geschilderd gezien heb. Ook dat er sindsdien zich heel wat sensitieve kunst, en waarlijk van de minste niet, is komen aanmelden: starende huizen, zwaarmoedige boomen en dergelijke; maar dat van dat alles maar weinig in eenvoud en onopgesmuktheid dit kostelijke stukje evenaart!

Indien het waar is, dat zich in Pieters nalatenschap nog meer (men sprak mij van een veertig) landschappen bevinden, zou het dan geen tijd worden, ook deze eens voor den dag te brengen?

Laat ik thans nog even, bij wijze van contrast, u David toonen in zijn atelier. *La Reine-modèle* zou ik het willen noemen, dit wellicht zijn rijpste en nobelste werk, dat hij geschilderd heeft aan het eind van zijn loopbaan, in 1893, een jaar voor Pieters dood. Het is of hij, zich bewust van de catastrofe,

die ook zijn productiviteit zou afsnijden, nog eens heeft willen resumeeren, verheerlijken de dingen die zijn schildershart had liefgehad : dat alles voor het



DAVID OYENS : La Reine-modèle.

laatst te zamen brengen op één doek. Op het podium zit het model, het donkerroode jakje open, zoodat de blanke weelde van haar borst bloot komt. Naast haar de Delftsche porceleinen flesch, die hij zoo dikwijls met de oogen gestreeld had, om ze met vleiende streekjes neer te zetten op het doek. Rechts een hoekje van de mooie oude kast en naar achter tegen den muur geschoven een hoog, trotsch gevaarte van een ezel, een reuzenezel, om de « machines » van de « grande peinture » op te zetten, die den geboren genre-schilder wel zeer zelden van dienst geweest zal zijn, maar die om zijn imposante gewichtigheid nu juist van pas komt ; daarvoor een kleinere ezel met een aquarel erop. Links in den hoek een dof-groene teekenportefeuille,

waarin Pieter oudachtig voorovergebogen staat te snuffelen; een paar schilderijen breken den wand. In zware gesmoorde kleuren staat de geweldige ezel, bouwsel van hooge bestemming, in de wemelende kamerschemering; fier en van haar waardigheid bewust, kijkt het model tegen het licht in, dat over haar gezicht en borst schatert. Dat is de triomf van het schilderleven, zooals hij het opvatte: het leven in het atelier. Terwijl zijn broeder het buiten zocht, hield hij zich « post fornacem » en had er zijn « bonam pacem », dat verzeker ik u!

Wie zal zeggen, dat een van beiden ongelijk heeft gehad? Maar ongelijk heeft gehad het kunstlievend Nederlandsch publiek, dat deze twee niet in-het-lijntje-loopende artisten te weinig aandacht heeft geschonken en ook thans nog niet van heeler harte de waardeering gunt, waarop zij aanspraak kunnen maken.

Dr. R. Jacobsen.





OUDE TEEKENINGEN IN HET AMSTERDAMSCHE PRENTENKABINET



ons Amsterdamsche prentenkabinet — het is overbekend — is rijk aan de mooiste zaken op gebied van prentkunst niet alleen, maar bezit ook tal van prachtige voortbrengselen onzer oude teekenkunst.

Die schatten zijn natuurlijk wel aan velen bekend, maar even zeker is het dat honderden kunstliefhebbers, hoe dikwijls ze ook Amsterdam bezochten, hoe dikwijls ze ook zelfs in het Rijksmuseum langs den ingang van het Prentenkabinet geloopen zijn (om b. v. de collectie-van Lynden te gaan zien) tòch nooit een voet binnen dat prentenkabinet hebben gezet.

Daar kan men niemand een verwijt van maken. Het gaan zien van tentoongestelde kunstwerken is nu eenmaal veel minder omslachtig dan het bezoeken van een prentenkabinet, waar geen andere inrichting mogelijk is dan die welke in Amsterdam en overal elders gevolgd wordt en die noodzakelijkerwijs eenigen tijd in beslag neemt.

Toch kan men de heerlijkheden van zulk een verzameling toegankelijk maken voor de velen, wien het niet aan belangstelling maar eenvoudig aan tijd ontbreekt en vaak ook aan kennis om te weten wat ze te zien moeten vragen als ze achter de kijktafel van het prentenkabinet hebben plaats genomen.

De tegenwoordige Directeur van het Amsterdamsch Prentenkabinet, de heer E. W. Moes, heeft sinds zijn optreden reeds veel in die richting gedaan. Allereerst is hij begonnen met het organiseeren van tijdelijke tentoonstellingen over verschillende onderwerpen. Zoo gaf hij in September 1903 de ontwikkeling van het Nederlandsch landschap in de prentkunst der 16e en 17e eeuw, tot van Goyen; in December van dat jaar werden 97 werken van Fransche portretgraveurs der 17e en 18e eeuw tentoongesteld en in Maart 1904 volgden een kleine honderd-en-vijftig Nederlandsche houtsneden, van omstr. 1500 tot den tegenwoordigen tijd. Toen... doch waartoe deze opsomming? Wij hebben er van alles gezien in de vijftien tentoonstellingen, die in dien korten tijd hebben plaats gehad en die steeds weer andere gedeelten van de rijke Amsterdamsche prentenverzameling te zien gaven.

Ook teekeningen toonde de heer Moes op die wijze, o. a., in Nov. 1905, geteekende Nederlandsche portretten. En bovendien stond, op zijn initiatief, het kabinet herhaaldelijk prenten en teekeningen in bruikleen af aan tentoonstellingen elders, o. a. in 1903 aan de van Goyen-tentoonstelling te Amsterdam.

Zoo doet de Heer Moes dus al het mogelijke, om in den meest breeden kring kunstgenot en leering te doen uitgaan van de kunstwerken, die aan zijn hoede zijn toevertrouwd.

Maar hij heeft nog een ander middel aangegrepen, dat daartoe leidt, het middel der reproductie. Uitmuntende reproducties naar teekeningen of prenten geven inderdaad in veel gevallen *bijna* hetzelfde, in enkele gevallen zelfs *volkomen* hetzelfde kunstgenot als de

origineelen. Wat is dus een beter middel tot het verschaffen van dat genot, dan het verspreiden van zulke reproducties? Zijn ze goed, geven ze bovendien een keuze van het beste wat er is, uitgezocht door een kenner, welnu, dan mag men het uitgeven van zulk een serie van reproducties wel een der meest toejuichelijke middelen noemen, die de directeur van een prentenkabinet kan aanwenden om in ruimen kring de schatten van zijn museum bekend te maken.



HERAUT VAN DE ORDE VAN DEN KOUSEBAND.
Naar een teekening van Sir PETER LELY.
In het Rijksprentenkabinet te Amsterdam.

Het resultaat van zulk streven is 's heeren Moes' prachtwerk: « *Oude Teekeningen van de Hollandsche en Vlaamsche School in het Prentenkabinet te Amsterdam* », onlangs verschenen bij de firma Martinus Nijhoff te 's-Gravenhage. Het bevat honderd bladen reproducties, in twee groote smaakvolle portefeuilles. De Heer Moes, die de af te beelden teekeningen heeft uitgekozen, deed dit o. i. met veel smaak en tevens met de blijkbare bedoeling, om het werk voor liefhebbers van allerlei aard aantrekkelijk te maken. Zoo heeft b. v. bij de keuze van Adriaen Matham's penteekening *Doctor Faust* (nº 55) blijkbaar meer de curiositeit dan de aesthetische kwaliteit van het origineel den doorslag gegeven, evenals bij Bernard Vaillants grooten kop van den Hertog van Estrades (nº 80).

Maar het esthetisch gehalte der origineelen was den samensteller blijkbaar de eerste vereischte en ging hem, op deze en enkele andere uitzonderingen na, boven de curiositeit. Zoo ontstond een geheel, dat een sterken indruk van genot nalaat bij ieder die het bekijkt, een indruk bijna even sterk als na het bezichtigen der origineelen. Dit komt bovendien doordat de heer Moes en de uitgever Nijhoff te beschikken hadden over uitmuntende technici der firma Emrik & Binger te Haarlem, die onder hun leiding met de uiterste nauwgezetheid de reproducties maakten naar al die zoo verschillend uitgevoerde teekeningen. Als men bedenkt, dat daar te reproduceeren waren potlood-teekeningen en teekeningen in zwart krijt, gekleurde of met zepia bewerkte potlood- en krijtteekeningen, zwarte of met bruin



MARIA, HET KIND JEZUS AANBIDDEND. Naar een geteekende studie van HUGO VAN DER GOES.
In het Rijksprentenkabinet te Amsterdam.

opgewasschen penteekeningen, en dat al die soorten dan weer waren op papier, verschillend van tint en soort, glimmend en mat, glad, korrelig of geribt — dan krijgt men wel een beetje een idee van de technische vaardigheid, die noodig is om, langs den weg van lichtdruk en steendruk (waarvan het procédé een combinatie is) zulk een resultaat te bereiken.

Dat resultaat is inderdaad schitterend en toont, hoe èn de techniek van het procédé èn de vaardigheid der makers der reproducties steeds grooter is geworden in de laatste jaren. Er zijn in deze portefeuilles tientallen van stukken, die den liefhebber, die niet gewend is, reproducties en origineelen te onderscheiden, er onverbiddelijk in doen loopen. Zoo is b. v. in het *Gezicht op Delft* van Jan van Goyen (nº 40), wanneer men het bekijkt bij kunstlicht of achter glas, alleen met behulp van een vergrootglas het verschil te zien, wanneer men tenminste niet let op de achterzijde, waar het toonloos wit van het papier en het ingedrukte Nijhoffmerk dadelijk de reproductie verraden.

De illusie is bij de meeste reproducties op het eerste gezicht volkomen. Het eenige wat

de beste ervan onderscheidt van het origineel, is dat *ietsje* gemis aan relief, dat b. v. een gefixeerde teekening van een ongefixeerde onderscheidt.

De eerste portefeuille begint met een in zachte kleuren getint ijsvermaakje van Hendrik Avercamp en een aquarel-achtig polderlandschap, in den trant van Aert Aertsen, van denzelfden Stomme van Kampen, beide moeilijk te reproduceeren stukjes, waarvan de tweede ons het best geslaagd voorkomt.



JONGENSKOP. Naar een teekening van GERARD TER BORCH.
In het Rijksprentenkabinet te Amsterdam.

Dan volgt een vlotte, met O. I. inkt getinte penteekening, *de Montalbaanstoren te Amsterdam*, door Ludolf Backhuysen en, na een voor onzen smaak wat ál te zwaar gekleurd *Stadsgezicht* van G. v. Battem, trekt een prachtteekening van Antonie Beerstraaten de aandacht : *het Amsterdamsch stadhuis na den brand*, van 't Rokin gezien, met links de beurs, rechts de waag, een van de beste teekeningen van dezen meester.

Van de overige teekeningen dezer portefeuille zijn vooral merkwaardig : *een Studie* van Bega, in zwart en wit krijt op blauw papier, voorstellend een vrouw, achterover geleund op een stoel, een conscientieuse, schoon verre van peuterige houdings-studie, waarbij vooral op den plooival gelet is. Dan twee teere roodaardschetsen van den fijnvoelenden Terborch, jongenskopjes, zoo fijn uitgevoerd als de grove roodaardstift dit toeliet.

Als een zeventiend'eeuwsche Weissenbruch is de met bruin, lichtgroen en rood gewasschen penteekening van den zeldzamen Antonie van Borssom (nº 16), *een poldergezicht op een stillen zomerschen ochtend*, met een molen in het midden, links de schilderachtige structuur van een overtoom.

Een reproductie naar de prachtteekening van den Boeren-Brueghel, waarop St. Jacobus en de Toovenaar is afgebeeld, mocht in deze uitgaaf zeker niet ontbreken. De teekening, die door Pieter van der Heyden in 1565 is gegraveerd, is voluit gemerkt en 1544 gedateerd. De reproductie is uitmuntend geslaagd.

De andere aan Boeren-Brueghel toegeschreven teekening is een bekend onderwerp : *de St. Jansdansers*, de « pellegrommen die op Sint Jansdach buyten bruessel te mùelebeeck danssen », teekening vooral bekend door de drie prenten, die Hendrick Hondius, met eenige veranderingen in de groepering, in 1642 maakte naar details van deze teekening, óf van het exemplaar, dat de Albertina te Weenen bezit. Of het Amsterdamsche exemplaar

AAP. Naar een teekening van Roelant Savery.
In het Rijksprentenkabinet te Amsterdam



wel werkelijk van de hand van Brueghel is, zou ik willen betwijfelen de teekening is zoo weinig diepgaand, de gezwollen halsaderen en het scheelkijken der vrouwen, dat zoowel op de prenten van Hondius als op de Weensche teekening — ni fallor — zeer geprononceerd is uitgedrukt, kan men hier nauwelijks in terugvinden. De geheele teekening heeft iets slaps,



TEEKENAAR, GEZETEN VOOR EEN BOERENHUISJE. Naar een teekening van GERBRAND VAN DEN EECKHOUT. In het Rijksprentenkabinet te Amsterdam.

iets nagetrokkens. Dat ze hier gepubliceerd is, heeft natuurlijk dit nut, dat men ze met het Weensche exemplaar gemakkelijker vergelijken kan. [1]

Op deze teekening volgt een *Gezicht op het Rokin te Amsterdam in 1785*, door Jacob Cats, een zeer goed geconserveerde karakteristieke zepiateekening, uit de collectie Wurfbain afkomstig. Daarna treft ons een potloodschets van Albert Cuyp, een *Gezicht op Loevestein*, denkelijk uit zijn vroegen, van Goyen-achtigen tijd.

Een pracht van een studie is het *Boerenhuisje met den teekenaar*, van Gerbrand van den Eeckhout, den leerling van Rembrandt, die, als zoovele van zijn medeleerlingen, in het navolgen der manier van teekenen van zijn meester vaak zoodanige resultaten bereikte, dat men telkens zijn teekeningen met die van Rembrandt verwart, èn omgekeerd. In 't algemeen is bij hem het Rembrandtieke in den toon en de techniek hoofdzaak. Hier ziet men dit o. a. sterk aan de pennehalen, die het lommer moeten aanduiden en aan de manier van teekenen b. v. van het wiel van den kruiwagen links. Alles is evenwel iets minder krachtig dan Rembrandt, maar, hoe kranig is ondanks dat, ondanks die « manier », de opzet van dit stukje, hoe schilderachtig het gegeven, hoe zonnig het licht, hoe reëel het « buiten » van heel het geval !

(1) Sedert ik dit schreef, verscheen de catalogus van Brueghel's teekeningen van van Bastelaer, in diens boek over Brueghel (Brussel, Van Oest & Cie). Ook deze houdt blz. 191, n° 84 het Amsterdamsche exemplaar voor een copie.



VIOOLSPELER. Naar een teekening van JAN STEEN.
In het Rijksprentenkabinet te Amsterdam.

De alfabetische volgorde, waarin de reproducties in de porteſeuilles liggen, doet, na Esselens, op Eeckhout volgen een teekening, die met een vraagteeken aan Jan van Eyck wordt toegeschreven. Gerustelijk kan men zeggen, dat zij niet van zijn hand is. Wat we kennen van de manier van teekenen van Jan van Eyck — zooals die b. v. uit de Antwerpsche *Barbara* blijkt, klopt heel niet met dit slappe produkt, waarin wel is waar reminescenties aan den van Eycken-stijl zijn te constateeren — vooral in hoofd en haren der Madonna, die met het Kindeke de drie Koningen recipieert, — maar dat toch niet verder valt te determineeren dan « Vlaamsche school omstreeks 1440 » en dat dus in zooverre, als specimen van een teekening uit dien vroegen tijd, stellig curieus mag heeten.

Na een paar scherpgeteekende en uiterst bedriegelijk nagebootste mansportretjes van Jacques de Gheyn en een ontroerende beeltenis van een vrouw op haar sterfbed — onderwerp, zoo vaak in de kunst van het eerste kwart der 17e eeuw behandeld — komt wéér een « primitieve » teekening. Deze is, in tegenstelling tot de eerste, ongemeen belangrijk. Immers, in dezen ragfijn geteekenden Madonnakop met zijn teere lippen en zachte haren herkennen wij een studie van Hugo van der Goes voor de Madonna op het middenstuk zijner beroemde triptiek van Portunari, die hij vermoedelijk in 1473 schilderde en die thans in de Uffizi te Florence bewaard wordt [1]. Op de schilderij is de kop iets meer naar voren gewend, maar de val der haren en de lijn, langs welke het onderkleed den hals afsluit, is dezelfde.

[1] Deze triptiek is o. m. afgebeeld in dit Tijdschrift, jrg. 1902, 2e halfj., blz. 42-43.



PORTRET VAN JAN VAN BRONCKHORST. Naar een teekening van een ONBEKEND MEESTER.
In het Rijksprentenkabinet te Amsterdam.

Onder de meest treffende teekeningen van deze portefeuille willen we nog noemen die van Hendrick Goltzius, Jan van Goyen, Guilliam de Heer (mansportret, met een voorgrond, die in behandeling aan Dupont's Potter-gravure doet denken), Jan van der Heyden, Hobbema, Constantijn Huygens Jr. en dan ten slotte studies naar den kanselier en een der herauten van den kouseband, door Peter Lely, studies blijkbaar ontstaan onder den indruk van de statige teekeningen die Antoon van Dyck naar dergelijke herauten maakte, en geheel als door diens oogen gezien, schoon op de keper beschouwd tóch iets zwakker dan van Dyck ooit was, b. v. in de enkels van den heraut.

Op gevaar af van den lezer te vermoeien willen wij toch nog even opsommen enkele der mooiste afbeeldingen uit de tweede aflevering. De eerste, een penteekening *Boerderij* door Lievens, is reeds dadelijk een der aantrekkelijkste van de geheele serie. Dan is er bij een zeer doorwerkte roodkrijtstudie van Maes uit zijn Rembrandtieken



DE KLOSBAAN. Naar een teekening van Adriaen van Ostade.
In het Rijksprentenkabinet te Amsterdam.

tijd, een oud vrouwtje, dat bezig is de muts van haar man te stoppen; een oud vrouwtje van Metsu, en uitvoerige gewasschen teekeningen van Ostade, waarvan wij er hierbij een afbeelden, curieus ook om het « sjoebakken », het spel dat de boeren rechts er spelen. Van Potter zijn door den heer Moes drie teekeningen ter reproductie uitgekozen, van Rembrandt slechts één, de bekende merkwaardige studie voor den meest links zittende der staalmeesters. De reproductie naar den Hobbema-achtigen Ruisdael (nº 69) is — althans in het exemplaar dat vóór mij ligt — minder gelukkig. Daarentegen is weer de aap van Roelant Savery (nº 71) uitmuntend geslaagd. 't Is een teekening, waartoe menigeen, die alleen Savery's conventioneele landschappen kent, hem niet in staat zou achten en ze behoort ontegenzeggelijk tot de aantrekkelijkste der serie.

Ten slotte noemen wij nog de teekeningen van Jan Steen, Troost, Adriaen en Esaïas van de Velde, Cornelis Visscher, Simon de Vlieger, Ant. Waterloo, Thomas Wyck, Jan Wynants en, van een onbekende, een kranig jongensportret, dat aan Jan de Bray doet denken en in ieder geval iets Haarlemsch, iets Hals-achtigs heeft. Van wie het is? De uitmuntende reproductie bevordert misschien het spoediger determineeren van deze mooie teekening.

Met het bovenstaande moeten wij volstaan, want het zou ons te ver voeren, wilden wij stilstaan bij al die andere aantrekkelijke platen dezer uitgave, die zonder twijfel haar doel niet missen zal en die bovendien tot eer strekt aan den Heer Moes, den drukker en den ondernemenden uitgever.

Den Haag, Mei 1907. W. Martin.



MANSPORTRET. Naar een teekening van GUILLIAM DE HEER.
In het Rijksprentenkabinet te Amsterdam.





OUD-EGYPTISCH VLECHTWERK



Sedert den laatsten tijd wordt onze aandacht telkens naar het Oude Egypte getrokken, berichten over nieuwe opgravingen en ontdekkingen vragen iederen keer weer opnieuw onze belangstelling en met interest lezen wij dan over 't openen van een dier oude graven, waardoor langzamerhand 't raadselachtig verleden zich eenigermate begint te ontsluieren en wij telkens weer getroffen worden door een kunnen en een beschaving, waar wij ons nog geen voorstelling van weten te maken. Wat die oude Egyptenaren tot stand hebben gebracht, kan niet anders geweest zijn dan 't resultaat van een nauwe samenwerking gepaard aan een levenslange toewijding en een uiterst geduld, als wij nagaan met welke eenvoudige middelen zij zooveel bereikten.

Het slijpen van een enkele vaas heeft wellicht een gansch leven van arbeid gekost ([1]). Waar zoo iets ons begrip van doorzetting en bekwaamheid te boven gaat, daar geeft het Oude Egypte ook andere werkwijzen te zien, welker beknoptheid en vlugheid wij eveneens bewonderen.

Zij, die verleden jaar, de collectie Fischbach uit Wiesbaden, te Utrecht of te Haarlem, gezien hebben, herinneren zich misschien een klein stukje open weefsel in tamelijk grof garen uitgevoerd. Het geleek het meest op een stuk grove kant en het is hierover, dat ik wat naders wensch te vertellen.

Wij hebben hier voor ons een stukje vlechtwerk, waarschijnlijk de oudste techniek, op textiel gebied, volgens Prof. Riegl ([2]), teruggaande tot op den tijd der Keizerinnen Galla Placidea en Theodora, ja zelfs tot op dien van Livia en dien der fabelachtige Andromaché.

Bij de opening van vele dier mysterieuse graven vond men verscheiden vrouwen- zoowel als mannenmutsen, vervaardigd van een kantachtig weefsel in linnengaren, fijne wol en soms zelfs in zijde (Afb. 1.)

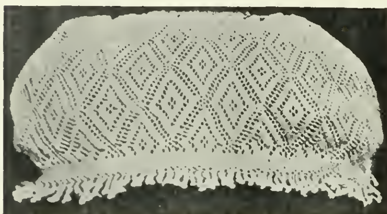
Uit de eerste vondst, naar Weenen gebracht door den heer Graf, verkreeg

[1] Egypte voor den tijd der Pyramiden, Alexandre Moret. *Revue de Paris* Maart 1907. Overgenomen in de Wetensch. Bladen Aug. en Sept. 1907.

[2] Frau Schinnerer « Anticke Handarbeiten. »

het K. K. Museum aldaar deze kostbare schatten in zijn bezit en werd de gelegenheid tevens geboden tot nadere studie.

Het leed dan ook niet lang of de aandacht van eenige knappe vrouwen viel op dit bijzondere werk en wij hebben, vooral aan de rustelooze nasporingen van Mevrouw Schinnerer te danken, dat deze techniek voor ons verklaard is en misschien voor onzen tijd behouden kan blijven, want het is ons niet alleen te doen om de werkwijzen der oude volken te vinden, maar ook om te zien of deze voor den tegenwoordigen tijd nog toegepast kunnen worden.



Afb. 1. (Museum te Agram).

Bij een eerste bekijken bleek het al dadelijk dat hier geen sprake was van een West-Europeesche techniek — het was dus wel een moeielijk zoeken, maar na veel onderzoek en proefnemingen gelukte het Mevrouw Schinnerer toch tot een alleszins bevredigend resultaat te komen.

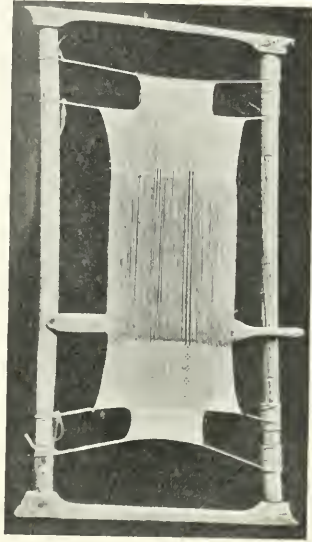
De eigenaardigheid van de Egyptische werkwijze is, dat het werk uit twee volkomen gelijke helften bestaat, waarvan de steek evenwel in tegenovergestelde richting loopt — geen enkele bekende techniek toonde dit zelfde principe en wat de steek zelf betreft, zoo kan men oppervlakkig aan kloskant denken, maar bij nader bekijken ziet men, dat de steek noch met deze soort kant, noch met naaikant iets gemeen heeft en wel hierdoor, dat het Egyptische werk een rekbaarheid en een verschuifbaarheid toelaat hetgeen bij geen enkel kantwerk voorkomt.

Uitgaande nu van 't feit, dat zeer veel oude technieken, hoewel schijnbaar verloren, toch nog hier en daar, al is het dan maar sporadisch, aanwezig zijn, begon Mevrouw Schinnerer te zoeken en vond werkelijk eindelijk in Gallicië bij de volkstammen der Ruthenen een toestel, waarop de vrouwen door gespannen draden een vlechtwerk maakten, dat groote overeenkomst aanwees met de Egyptische mutsen. Zonder eenig technisch bezwaar heeft Mevrouw Schinnerer op dit eenvoudige toestel alle steken der oude werkwijze kunnen maken en nu was dus gebleken, dat die oude techniek een vlechtwijze was, een eenvoudige om elkaar heenstrengeling van draden, zonder verder bijkomstig materiaal. De Rutheensche vrouwen werken nog veel op dit toestel en vervaardigen er mutsen, tusschenzetsels, randen voor handdoeken enz. op.

Of dit Rutheensche werk een overblijfsel is van het Oud-Egyptische, weten wij niet. Want wij zien ook dikwijls, dat eenzelfde gedachtengang

plaats vindt bij verschillende volken, die in geenerlei verband met elkaar staan en toch tot eenzelfde resultaat komen. In zoo'n geval zal wel bij die verschillende volken een zelfde behoefte bestaan hebben en is de gevonden oplossing dan ook zeker de meest logische.

Wij geven hierbij een afbeelding van een Rutheensch vlechttoestel en wie meermalen Egyptische afbeeldingen van vazen enz. zag, zal dadelijk een groote overeenkomst zien tusschen dit toestel en dat eigenaardige vierkante raam met draden omspannen, waarnaast aan weerskanten een Egyptisch figuurtje gehurkt zit.



Afb. 2. Rutheensch vlechttoestel.

Een eerste oogopslag doet al zien, dat wij hier niet te doen hebben met een ingewikkeld probleem.

Het houten raam is de drager van een paar strak gespannen touwen, waaromheen het werk loopt. Met de vingers wordt gewerkt en 't dwarshout, het zwaard, is het eenige hulpmiddel dat bij dit werk gebruikt wordt.

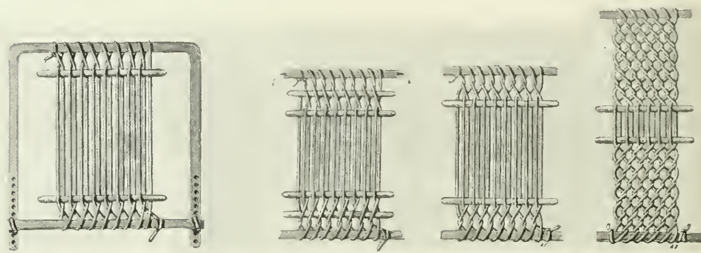
Om de eerste oefeningen te vergemakkelijken gebruikte Mevrouw Schinnerer, in plaats van het groote toestel, een klein ijzeren raampje en in plaats van het zwaard vier beenen staafjes, om de toeren van elkaar te scheiden. Ik heb deze werkwijze zelf gevolgd en goed bevonden. Het opspannen der draden geschiedt van links naar rechts en van onder naar boven over de twee staven of eigenlijk over de twee gespannen touwen. Er vormt zich dus een vóór en een achterliggende rij draden — de ruimte hiertusschen zou men het vak kunnen noemen, als bij 't weven.

Het begin der vlechting wordt gewerkt rechts van den bovenkant van het raampje, terwijl met behulp van een smal beenen staafje een bovenliggende draad met een aangrenzenden daaronder liggenden draad gekruist en de laatste op het staafje genomen wordt. Door dit regelmatig langs de rij te doen, komen alle bovenliggende draden onder en alle onderliggende draden boven te liggen. Een tweede staafje (Afb. 3.) tusschen de nu ontstane draadrijen geschoven en stevig tegen den onderrand van het raampje aangedrukt, vormt dezelfde draadslingeringen als aan den bovenkant, alleen in tegenovergestelde richting. De beide staafjes blijven nu op hun plaats. Met behulp van een derde staafje (Afb. 4.) wordt deze zelfde toer eveneens van rechts begon-

nen, herhaald en nu ontstaat door de draadkruisingen de eerste vlechttoer. Een vierde staafje (Afb. 4.) tusschen de nu ontstane draadlagen geschoven en tegen 't onderste staafje aangedrukt, geeft hetzelfde resultaat als van boven.

Op dezen grondsteek zijn alle variaties gebaseerd, welke in het Oud-Egyptische werk voorkomen.

De staafjes namen bij deze proef de plaats van de vingers en de vlakke



Afb. 3, 4, 5, 6.

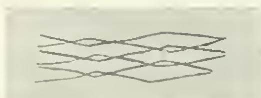
hand in en deden ook den dienst van het zwaard, om de onderste vlechtingen aan te slaan.

Toen ik mij pas met dit werk bezighield, was mijn eerste meening, dat hoewel de Egyptische techniek geen overeenkomst met de kantsteken heeft, zij toch de voorlooper geweest was van onze kloskant — bij nader zoeken, meen ik hiervan terug te moeten komen en hoewel ik mijne meening gaarne voor een betere geef, zoo heeft, volgens mij, deze vlecht-techniek eerst tot een ander werk geleid nl. het kaartweven. Nadat ik nauwkeurig de beide technieken : het Egyptische vlechten en het kaartweven nagegaan had, werd mij Prof. Riegl's uitspraak pas duidelijk n. l. dat het Egyptische vlechten een der oudste technieken moet zijn, ja zóó oud lijkt het mij zelfs toe, dat het kan grenzen aan het meest primitieve vlechten van twijgen en biezen. Wij hebben hier te doen met de eenvoudige ineenstrengeling van twee einden een motief (afb. 7) dat ik op een heel oud Egyptisch potje [1] vond en welker beteekenis mij lang onopgelost bleef. Het is het eenvoudige ineenstrengelen wat de oermensch moet gedaan hebben om een verbinding ter versterking of ter vergrooting tot stand te brengen, zonder meer.

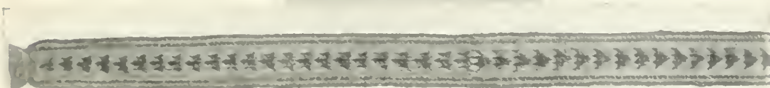
Ik heb in mijn bezit een touw (afb. 8) dat een visscher in mijn bijzijn van twijgen maakte. Het zijn primitief door elkaar gedraaide wilgentakken, niet gevlochten maar gestrengeld. Hierdoor is een onbreekbaar touw ver-

[1] Kunstgewerbe Museum, Crefeld.

kregen. Dit zelfde zal de oermensch gedaan hebben om een sterk bindmiddel te maken. 't Is het allerprimitiefste wat een mensch doen kan, twee twijgen,



Afb. 7



Afb. 15. Gordel in kaartweefsel.

rieten, biezen of draden om elkaar heendraaien. Wanneer men nu in plaats van twee einden, hetzij twijgen, biezen of draden, er meer neemt en die naast elkaar twee aan twee om elkaar heendraait, dan verkrijgt men hetzelfde, wat het Egyptische werk in zijn oersteek te zien geeft.

Ik kan mij voorstellen, dat de mensch naast het dierenvel als kleeding, gezocht heeft naar een andere bedekking en de wijze van ineenstrengelen, welke hij voor twijgen gebruikte, overgebracht heeft op dunner materiaal, b. v. gescheurde biezen, iets als onze tegenwoordige raffia ([1]). Zoo'n dergelijke overneming zien wij op elk gebied, zoowel in vroeger tijden als nu: een bestaande werkwijze toegepast op een nieuw materiaal of ook wel omgekeerd, totdat het nieuwe materiaal zijn eigen werkwijze veroverd heeft of de nieuwe techniek haar eigen materiaal machtig is.

Zoo zal het ook hier misschien gegaan zijn, het ineenstrengelen van takken en twijgen vereischte geen werktuigen, maar zoodra werd dunner, soepeler materiaal gebruikt of de eigenaardige bezwaren deden zich in de bewerking voor. In dit geval was het zeker de verwarring van de draden — twijgen zijn strak en hoewel moeielijker te buigen, zullen zij zich niet verwarren, wat bij draden dadelijk het geval wel is. Er was maar één weg, om dit te verbin-



Afb. 8. Touw van wilgentakken.

[1] Toevallig kwam mij dezer dagen in handen: *Het Vlechtwerk in den Indischen Archipel* door J. A. Loebèr, waarin melding gemaakt wordt van gevlochten kleeding, pag. 55-56.

deren en dat was, om de draden vast te maken aan de beide uiteinden. Nu was er orde gekomen en tevens een zekere spanning van de draden en daardoor de mogelijkheid geschapen om zonder verwarring draad voor draad om



Afb. 9. Taschje in zijde gevlochten.



Afb. 10. Taschje in zijde gevlochten.

elkaar heen te strengelen, wat ik nu in 't vervolg maar ter vereenvoudiging « vlechten » zal noemen.

Tevens doet zich nu wat nieuws voor en wel, dat door het vlechten van den bovenkant aan den onderkant dezelfde vlechting gelijktijdig plaats heeft in tegenovergestelde richting. En dit is juist wat het Egyptische werk onderscheidt van alle andere mij bekende technieken.

De mensch in de oudheid heeft partij weten te trekken van deze eigenaardigheid en ingezien dat de gevlochten onderkant ook gebruikt kon worden en wij zien dan ook bij de Egyptenaren dit principe tot een volmaakte hoogte opgevoerd, door het aanslaan van de onderdraden met een dwarshout, het reeds bovengenoemde zwaard, waardoor twee volmaakt gelijke deelen tegelijker tijd ontstaan en het werk snel vordert.

't Is bewonderenswaardig dat met een dergelijke eenvoudige werkwijze door de Egyptenaren zoo machtig veel schoons bereikt is. De rekbaarheid en de verschuifbaarheid van de stof, die zij wisten te maken, geeft een levendigheid en een gegroeidheid welke gepaard gaan aan een bijna ongeloofelijke

eenvoud en gratie. Meestal in linnen draden en in wol uitgevoerd, zijn er toch ook enkele exemplaren gevonden in fijne gekleurde zijde.

Ik heb zelf taschjes in zijde (afb. 9, 10, 11, 12) gemaakt en telkens was ik



Afb. 11. Taschje in linnengaren



Afb. 12. Tasch met relief vlechtwerk in linnen garen.

opnieuw getroffen door de matte schittering, die de zijde door deze manier van werken verkrijgt, de soepelheid die volkomen bewaard blijft en het levendige, dat het materiaal door den cadens van de steken vertoont.

Hoe mooi ook en voor vele dingen bruikbaar is het vlechtwerk niet voor alle doeleinden geschikt, vooral dan, wanneer sterker weefsel vereischt wordt. Men zal bijgevolg gezocht hebben naar een werkwijze, om die meerdere stevigheid te verkrijgen.

Toen ik een stevigen band wilde maken, heb ik zelf gezocht hoe die versterking te maken en ik verkreeg die meerdere vastheid door na iederen vlechttoer een dwarsdraad in 't vak te leggen.

Toen ik later met het kaartweven kennis maakte, voelde ik direct de overeenkomst tusschen mijn eigen poging om mijn werk te versterken en de werkwijze van het kaartweven.

Bij mijn proeven nemen stuitte ik al spoedig op de moeielijkheid, dat ik mijn beide handen niet vrij had en het inleggen van den dwarsdraad daardoor nogal bezwaarlijk ging. Daarbij kon ik den draad niet onder en boven te gelijk inleggen. Deze bezwaren moesten dus overwonnen worden en wat

het eerste betreft, is dat dan ook het geval bij het kaartweven. Het inbrengen van den draad onder en boven te gelijk is niet behouden gebleven, waarschijnlijk door te groot technisch bezwaar. Allereerst moest nu gevonden worden een vervanger voor de hand, die de rij onder- en bovendraden scheidde. Het meest voor de hand liggende was, volgens mij, den voordraad van den achterdraad te scheiden, door een stokje met twee gaatjes tusschen beide te zetten, den voordraad door het eene, den achterdraad door het andere gaatje te leiden. Door omwenteling van het stokje kwam de achterdraad voor en de voordraad achter, zooals bij het Egyptische werk. Het was gemakkelijk door het nu op mechanische wijze verkregen en steeds openblijvende vak den draad ter versterking in te leggen.

In de ontwikkeling zullen de stokjes geleid hebben tot de plankjes of kaarten met vier, vijf, soms zes gaatjes waar de draden doorheen geleid werden (afb. 13, 14), en door welker vernuftige wentelingen die fraaie patronen ontstonden waar nog in ceintuurs, leidsels enz. zooveel mooie voorbeelden van overgebleven zijn (afb. 15, bl. 115).

Het kaartweven behoort dus ook tot de heel vroege tijden en is in de oudheid zoowel in 't Westen als in 't Oosten beoefend — 't wordt ook nu nog gedaan in verschillende streken in Rusland en in Perzië.

Dit weefsel sterk en fraai blijft evenwel beperkt tot een zekere breedte, daar het omzetten der kaarten met de handen geschiedt en men moeielijk de breedte der uitgespreide vingers kan overschrijden. Dit heeft wellicht aanleiding gegeven tot het eigenlijke weven — maar dan pas, als het vlechtprincipe losgelaten en alleen de doorgestoken draad behouden is, tusschen het nu niet meer door draaiïng verkregen vak. Dit vak wordt bij het gewone weven verkregen door de eenvoudige op- en neer-heffing of heen- en weer-trekking der draden zonder draaiïng, doch het principe der gespannen draden, is tot op den huidigen dag, in deze techniek bewaard gebleven. Bij het maken van kloskant is ook dit principe losgelaten.

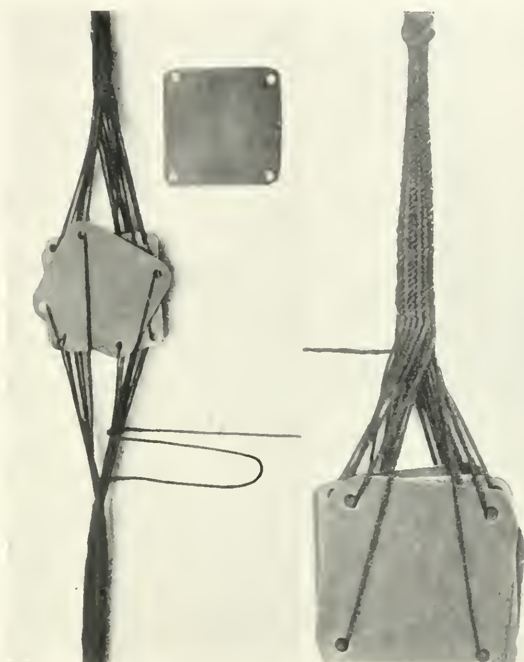
Wanneer ik zoo neerschrijf van het overgaan van de eene techniek in de andere, dan lijkt het, alsof dit alles zoo gemakkelijk en vlug gegaan is. Het tegendeel is evenwel waar. Een dergelijke ontwikkelingsgang gaat heel langzaam en waar wij nu de technieken zoo gescheiden van elkaar zien, daar zullen zij waarschijnlijk in die overgangstijden naast elkaar en met betrekkelijk weinig verandering eerst, heel langzaam gegroeid zijn, tot wat wij nu als op zichzelf staande werkwijzen kennen.

Zooals ik reeds zeide wordt het Egyptische vlechtwerk, voor zoover wij weten alleen nog bij de Ruthenen beoefend; in Croatië komt het nog sporadisch voor.

Door de eeuwen heen vinden wij hier en daar nog overblijfselen van deze

techniek. Zoo maakt Prof. Riegl melding van een stukje kant, aanwezig in het K. K. Museum te Weenen; volgens het gestyleerde lijnenornement, waarin het gewerkt is, stamt dit uit het laat-Romaansche of vroeg-Gothische tijdperk.

Een vrouwenmuts, behoorende bij het kostuum van een Zevenbergsche edelvrouw uit de 17e eeuw en eveneens bewaard in het Weensche Museum, bewijst door het kostbare materiaal, goud en zijde, waarvan zij gemaakt is, dat toen ter tijd geen sprake kan geweest zijn van uitsluitend boerenkunst, maar dat de gegoede klassen ook dit handwerk beoefenden.



Afb. 13. Kaartweefsel met het geopende vak.

Afb. 14. Kaartweefsel de draaiïng van den steek toonend.

Sedert een paar jaar mij verdiepend in deze technieken, lijkt mij zoo van zelf 't een uit 't ander voortvloeiënde, dat ik mijne ondervinding nu ook wenschte neer te schrijven, nogmaals er bijvoegende, dat ik mijn opinie gaarne voor een betere geef.

Intusschen hoop ik hier en daar iemand opgewekt te hebben tot 't beoefenen van deze twee interessante werkwijzen. Wij krijgen hoe langer hoe meer eerbied voor de energie en het geduld van den mensch der oudheid, die met de meest eenvoudige middelen prachtige dingen schept en langzaam maar zeker elke moeilijkheid overwint.

Oosterbeek, Januari 1908. E. S. VAN REESEMA.



Afbeeldingen 1, 2, 3, 4, 5, 6 overgenomen uit: Frau Schinnerer, *Antike Handarbeiten.*



KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

□ □ UIT AMSTERDAM □ □



De Larensche Kunsthandel — afdeeling te Amsterdam — beijvert zich zeer voor een geregelde en levendige afwisseling van tentoonstellingen. Nu was er van een groepje schilders werk bijeengebracht dat, zeer onderscheiden van aard en gehalte, een tentoonstelling vormde, die wel zoo opwekkend en zeker minder vermoeiënd was om te zien als zoovele officiëele schilderijuitstallingen. De namen der schilders waren Albert Roelofs, André Broedelet, F. Deutmann, S. Garf, M. Kramer en Piet van Wyngaerdt. Van alle deze, als ik Kramer alleen met zijn etswerk in aanmerking laat komen, was laatstgenoemde de technisch minst beschaafde, maar daarmee nog niet de minst belangrijke. Wat hij geeft in zijn landschappen, heeft nog lang niet de waarde van voldragenheid, eigenlijk kenmerkt het werk zich door onrijpheid en tekort aan vermogen, maar in al zijn onbeholpenheid heeft het toch een cachet, dat hem van de groote massa aan middelmatigheid vastgeroeste schilders onderscheidbaar doet zijn. Deutmann en Garf zijn te achten als kunstschilders met locale verdienstelijkheden. Van hen kan gezegd worden: ze werken niet kwaad en in gelukkige oogenblikken leveren zij prijzenswaardige studie's of presentabele schilderijen. Als het dan nog nauw gewogen moest worden zou, meen ik, Garf de knapste blijken. Roelofs en Broedelet bezorgden de eigenlijke attractie aan deze tentoonstelling. Hun werk vormt een groote tegenstelling. Roelofs, de zoon van den beteekenisvollen en sympathieken landschapschilder, schildert figuur en in het bijzonder dames, rijk getoiletteerd. Hij heeft een levendige, vlotte manier van schilderen, en hij maakt daar goeden sier mee tot het uitbeelden van den vrouwenpronk in kostbare en veelkleurige stoffen met veelverscheiden dartelheid van kreukels en plooien. En ze dragen ook veelal hun kleeren niet zonder elegantie. Maar zijn werk heeft nog andere doelingen. De dames zijn meesttijds figuranten voor een romaneske vertooning. Ze zijn geplaatst in een omgeving kunstig gemonteerd met attributen van een zinnebeeldige voorstelling. Maar het is toch niet veel meer dan tooi om het aanlokkelijk aspect zijner schilderijen te verhoogen; de wufte verfijndheid uit den tijd van Boucher, de weelde-droomen van Watteau, zijn ver te zoeken in de mise-en-scène van deze dichterlijke tafereelen. De kwaliteiten liggen bij Roelofs geheel in het uiterlijk van een losse en smakelijke penseelvoering. Maar toch toont zich zijn virtuositeit nog het voordeeligst in zijn aquarellen.

Een geheel andere richting uit is het werk van Broedelet. Het is in den grond deugdelijker van uitvoering, voller ook van meening. Zijn techniek is niet speelsch en luchtig, maar doorwerkt en gedegen. Hij schildert kindervoorstellingen, kleine boeremeisjes meest, aan hun spel of in bezigheid, en het motief van een op de fluit spelende knaap neemt hij herhaaldelijk op. De kwaliteiten daarbij ontwikkeld zijn lang niet van algemeenen aard. Beschikkend over een zeer hechte techniek, even systematisch, wordt op de plastiek der dingen voornamelijk aangestreefd, in vorm en in kleur. De



Aan Doctor PETRUS JOSEPHUS HUBERTUS CUYPERS den kloeken kunstenaar, die gedurende meer dan vijftig jaren door heel Nederland zijn machtige bouwwerken heeft gezet als de getuigen van zijn genie en van den adel zijns gemoeds;

den man die door de volmaakte samenstemming van al zijn kunstenaarsgaven, het eerst in Nederland in een tijdperk van kunstverval en kunstverwording de harmonieerende samenwerking van alle vrije- en ambachtskunsten doorschouwd, en als onafwijsbaren eisch gesteld heeft voor elk waarachtig kunstgeheel;

wordt uit diepe vereering en innige dankbaarheid voor zijn onschatbare verdiensten jegens de kunsten van het ambacht,

ter gelegenheid van de tentoonstelling zijner werken ingericht tot feestelijke herdenking van zijn 80sten geboortedag,

het lidmaatschap geschonken als eerste

LID VAN VERDIENSTE

door de Nederlandsche vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst.

Het Bestuur.

Amsterdam, 6 Juni 1907.

OORKONDE DOOR DE « NEDERLANDSCHE VEREENIGING VOOR AMBACHTS- EN NIJVERHEIDSKUNST » AANGEBODEN AAN Dr. P. J. H. CUYPERS, ONTWORPEN DOOR J. B. HEUKELOM.

kleur zwaar doorwerkt tot substantieele waarde, de vorm strak begrensd en nadrukkelijk. Kracht in kleur en kracht in vorm is hier het belangrijk streven en daaruit resulteerende het positief tegen elkander stellen der partijen, met sterke tegenstellingen der kleurwaarden en van licht en donker. Als speculatieve neigingen bij de ontwikkeling dezer kwaliteiten en ook bij de aantrekkelijkheid van het sujet. vermeden blijven, kan uit dit talent een macht groeien voor de toekomst.

W. S.



UIT ANTWERPEN



TENTOONSTELLING HERMAN RICHIR ✂ KUNSTZAAL FORST ✂ VAN 22 TOT 30 JANUARI 1908 ☞ Een verbluffend technicus, die als het ware al spelende zijn portretten op het doek toovert. Men vindt bij hem geen spoor van moeitevollen arbeid, van gespannen aandacht. Vlot en sierlijk vloeien hem de beeldtenissen uit het penseel — met een kranigheid en een gevatheid, die menigeen hem mag benijden. Hij heeft daarbij een gevoelig oog voor kleur, kiest bij voorkeur rijke harmonieën, is zelfs niet bang voor sterke tegenstellingen...

Richir is de ideale portrettist voor de « groote wereld » van den dag. Hij is het dorre academisme ver genoeg ontwassen, om niet voor oûbakken versleten te worden; en hij is ook nog niet te « modern » voor den smaak van zijn deftige cliënten, die, in het vuur der *Libre Esthétique* gehard, zich niet meer door wat driestheid en ongebondenheid laten afschrikken. Richir weet de juiste maat te houden; hij weet de dure toiletten en kostbare juweelen zijner groote dames, de bonte uniformen en glimmende ordeteekens zijner hooge heeren met een discrete uitvoerigheid weer te geven, zonder dat het den schijn heeft of 't « er om gedaan » was, — maar toch handig genoeg om de ijdelheid zijner modellen te vleien.

Want het kunstig spel van zijn penseel, dat ons een oogenblik kan boeien en bekoren, laat ons ten slotte toch onbevredigd. Het is louter uiterlijk vertoon, — dat zeker niet ieder hem na kan doen — maar dat een groote ledigheid niet kan verbergen. De gelijkenis zijner portretten, die stellig altijd ráák is, — zit niet dieper dan de huid; te vergeefs zal men bij deze schitterende gedaanten naar de teekenen zoeken, die het leven op hun aangezicht heeft gegrift en waaruit men iets van de geheimen hunner ziel zou kunnen lezen...

Maar de cliënteel van den heer Richir zou er misschien niet eens zoo erg op gesteld zijn, om op de wijze van een kanunnik van de Paele of een weduwe Bas voor het nageslacht vereeuwigd te worden...

B.



Op 10 Maart a. s. komen te Antwerpen, in de kunstzaal Forst, de nagelaten werken van Theod. Verstraete in openbare veiling.

Wij hopen te gelegener tijd op deze belangrijke verkooping terug te komen.



UIT PARIJS



DE VERSPREIDE VERZAMELING VAN RUDOLF KANN ☞ Een der belangrijkste particuliere verzamelingen van Parijs, die van wijlen Rudolf Kann, zal uiteengaan; zooals men weet is ze verleden jaar *en bloc* door den heer Duveen van Londen en zijn associé de heer Wildenstein van Parijs gekocht. Ik heb ze nog gezien in de woning van den eigenaar op de avenue Eylau. En bij mijn weten bestaat er geen tweede, binnen de laatste jaren gevormde collectie, die in verhouding zooveel uitnemende werken telt. Rudolf Kann, die ze zelf binnen een twintig jaren verzamelde, had nooit anders dan uitgelezen stukken gekocht; 't zij dat hij zelf een héél zekeren smaak had, 't zij dat hij den raad volgde van ervaren kenners. [1] Zijn voorkeur ging uit naar

(1) Onder deze telde hij den directeur van het Museum te Berlijn, Wilhelm Bode, die in 1900 een catalogus met prachtige reproducties heeft uitgegeven: *Gemaldesammlung des Herrn Rudolf Kann Wien 1900.*

de Hollandsche school van de XVII[e] eeuw. 't Was hem gelukt om 12 stukken van Rembrandt, waaronder een half dozijn kapitale doeken, te verzamelen en zijn collectie stond in dit opzicht op den eersten rang. 't Is eigenaardig dat al die stukken tot Rembrandt's laatste jaren behooren : het oudste, het *Portret van een Onbekende*, staande, met de hand op de buste van Homeros, is van 1653, het *Portret van Titus Rembrandt* van 1655, de *Oude vrouw, die zich de nagels knipt* van 1658, *Christus en de Samaritaansche* van 1659, het *Portret van Saskia* van 1660, van een *Jongen Jood* van 1661. De niet gedateerde werken, verscheiden studiekoppen. een *Christus*, de *Vrouw met den Anjer*, thans overgegaan in de verzameling van Maurits Kann, eindelijk de *Handen wasschende Pilatus*, behooren klaarblijkelijk ook tot die periode van Rembrandt's leven, toen hij zich te hoog boven het artistieke peil zijner tijdgenooten had verheven om nog door hen op prijs te worden gesteld.

Tegenover de geheel aan de oppervlakte der dingen hangende Hollandsche school, stelde hij een kunst van louter diepte, om hem heen waren er andere schilders bij de vleet, die hem uit 't oogpunt van technische bekwaamheid nabij kwamen en zelfs overtroffen, in de uiterlijke weergave muntten ze uit : het spel van 't licht, de hoedanigheid der stoffen, de schikking van een binnenhuis met zijn meubels, tapijten, vloeren van uitgezochte reinheid en zijn eigenaardig licht. En hoe meer Rembrandt zijn persoonlijkheid bevrijdde, hoe meer hij alles verwaarloosde wat tot een zeker tijdvak, een zeker uur, een bepaalde plaats behoorde. Het licht kreeg bij hem een afgetrokken beteekenis, zijn figuren doemden uit de duisternis op; men wist niet van waar ze kwamen, ze droegen de kleeding van geen enkelen tijd. Ze moesten die goede, veeleer huisbakken, vooral het tafelgenot beminnende, Hollandsche burgers wel doen verschrikken, zooals ons die van tallooze ons bewaard gebleven Schuttersgilde en Rederijkersstukken zijn bekend. Naarmate het succes hem verliet verkoppigde Rembrandt zich meer en meer in zijn manier, hij schijnt zoo zeker van zichzelf te zijn geweest dat hoe eenzamer hij was, hoe krachtiger hij zich voelde. Door het publiek verlaten met nog slechts enkelen die hem konden volgen, was hij des te vrijer zich aan zijn genie over te laten. Toen was het dat hij die eenige werken schiep waarin alleen zijn eigen gevoel, door eigen middelen werd weergegeven, waar alles vast aaneensloot, van de scheppende gedachte, tot aan de minste penseelslag. En juist deze werken laten een onmogelijk te omschrijven indruk na. Geen ander schilder doet ons zoo onmiddellijk en intens het mysterie overal voelen, geen ander die zóo vergeestelijkt de stof. Tegenover enkele zijner doeken grijpt ons een huivering aan alsof het ons de levensgeest zelf openbaarde, eensklaps oprijzend voor ons oog Zoo waren in de collectie Kann het *Portret van den Man, die de hand legt op de buste van Homeros* en de *Pilatus*. De eerste is een raadsel, — is het waarlijk in den eigenlijken zin van het woord een portret? Heeft Rembrandt er hier naar gestreefd om het karakter van zijn model weer te geven of heeft, zooals dikwijls gebeurde, het model hem slechts als thema voor de ontwikkeling zijner eigen gedachten gediend? Men is geneigd om die laatste veronderstelling te aanvaarden bij 't zien van dat prachtig fantastisch kostuum, den grooten hoed, de opengewerkte gouden keten, de antieke buste van Homeros, die zich, zooals men weet in Rembrandt's verzamelingen bevond. De figuur rijst uit het duister omhoog, een mouweloos fluweelen kleed bedekt hem ; op dat fluweel vereenigt de hoog bewerkte ketting de verspreidde vuurstralen en schijnt uit echte edelsteenen te bestaan; van het andere kleed ziet men niets dan de zeer wijde, licht getinte ondermouwen, met hier en daar er overheenschietend den weerglans van een kostbaren steen ; de rechterhand rust op het borstbeeld waarnaar de figuur, een grijzaard met langen baard, met peinzende blikken schijnt te staren. Schaduw en glans, groote donkere en lichte partijen nauwelijks met enkele bescheiden tonen genuanceerd... en de uitwerking is tooverachtig. De manier is vluchtig maar magistraal, niets van die zwaarten en aarzelingen, anders zoo vaak voorko-

mend bij Rembrandt die nooit « chic » wist te werken en die beurtelings prachtig of afschuwelijk kon zijn, naarmate de inspiratie hem al of niet diende, of het onderwerp hem aanstond of niet. Hier is alles op zijn juiste punt gesteld en men voelt bijna van welke stof de stof gemaakt is.

Pilatus, die zich de handen wascht, is innig dramatisch. Drie figuren, half gezien, vullen dit groote schilderij. Pilatus zit. Naast hem, met gebogen hoofd, staat een grijzaard, voor hem een jeugdig dienaar, die hem water over de handen giet, in den achtergrond enkele duistere soldatenfiguren. Een avondschemerlicht omhult dit zwijgend tooneel, de laatste dagschijn werpt zijn weerschijn op den koperkleurigen mantel van Pilatus, speelt in de witte rokken van den grijsaard, haalt de lichte noot van het kinderkleedje op. Een onheilvol zwijgen weegt op deze drie gedaanten. Daar beneden raadt men het dreigend gerommel der zenuwachtige menigte, wier bloedige instinkten zijn opgewekt. Hier houdt elk zich in zich zelf besloten : het kind enkel aandacht voor het stroomende water, de grijsaard peinzend en als gebogen onder de smart zijner jaren. Pilatus, — maar wie żal de dubbelzinnige verwarde uitdrukking van Pilatus omschrijven, die de lijnen van zijn gelaat samentrekt. Wat we daar zien is tegelijk bitterheid en droefheid, minachting, onmacht, hulpelooze overgave; men voelt wel heel de tragedie, die zich afspeelde in zijn ziel toen hij moest toegeven aan de dreiging van het gepeupel en hem dien Mensch overleveren dien hij onschuldig wist en dien hij zoo graag had willen redden. Nooit was het binnenste van een geweten zoo klaar uitgedrukt als op 't gelaat van Pilatus, in dit vreeselijke avondschemerlicht [1].

Naast deze beide kapitale werken merkte men dan nog op het prachtige *Portret van Hendrikje Stoffels*. Ouder geworden al, met aangedikte gezwollen vleezen, heeft ze in oogen en houding iets innig droefgeestigs. Uiterst aantrekkelijk door het gevoel is dit stuk met verbazende virtuositeit geschilderd, indien men zich ten minste bij Rembrandt van zulk een uitdrukking bedienen mag, en een buitengewoon begrijpen van de begeerde uitwerking. Dichtbij gezien schijnen de stof die de rechterarm bedekt en de rechterhand zelf, even gebrouilleerd, even nevelachtig als een Carrière, maar zoodra gaat men voldoende achteruit om het stuk in zijn geheel te omvademen of ze verduidelijken en vormen zich, — nemen aan hun echte waarden en men ziet dat alles juist op zijn punt is gesteld, dat alles meewerkt om het innige leven weer te geven van die zachte, een weinig droeve figuur en haar ziel aan de ziel van den beschouwer mee te deelen.

Het Portret van den *Jongen Jood* is een sober, streng, krachtig en bijna kleurloos werk. Eindelijk zou ik nog van twee beroemde stukken willen spreken, het *Portret van Titus Rembrandt* en de *Oude Vrouw, die zich de nagels knipt* [1]. Maar deze waren, evenals de groote *Christus*, reeds uit de collectie verdwenen, zeker om over te gaan in de handen van den een of anderen Amerikaanschen milliardair, die, dank aan zijn, altijd ten koste van ongelukkigen verkregen vermogen, het onttrekken zal aan de oogen van hen die 't verstaan en die er voordeel uit zouden halen van verheven soort. Want er bestaat geen hoop dat deze meesterstukken van Rembrandt in openbare verzamelingen zullen overgaan. Die stukken, die hun maker zoo slecht werden betaald, die hem nu niet minder slecht betaald zouden worden, indien hij leefde, halen heden zulke prijzen dat de staten, enorme sommen betalend aan het oorlogsbudget, zóo dat ze niets meer voor kunstwerken kunnen besteden, ze enkel krijgen kunnen met de grootste moeilijkheid [2].

(1) Emile Michel, die over Rembrandt een uitvoerige monographie schreef, heeft nooit iets begrepen van dit stuk. Pilatus wascht zich, volgens hem, met een uitdrukking van klaarblijkelijke zelfvoldoening de handen (sic !). Dit bewijst eens te meer dat 't niet genoeg is om over een kunstenaar een lijvig boekdeel vol geleerdheid te hebben volgeschreven, om iets te snappen van zijn kunst.

(1) Beide zijn in 1898 op de Rembrandt tentoonstelling, te Amsterdam geweest.

(2) Enkel het Museum te Berlijn is er met moeite in geslaagd om de Christus met de Samaritaansche vrouw en een klein Jezus-kopje te redden. Het Mansportret met de buste van Homerus is voor 1,400,000 fr. door Mme Huntington van New-York gekocht. De

Het meerendeel der groote kunstenaars van de Hollandsche school, waren in de collectie Kann door uitgezochte stukken vertegenwoordigd. Een *jong, slapend Meisje*, van Vermeer van Delft [1], is, als bijna alle van den meester een uitstekend stuk, schoon minder schitterend dan zijn beroemdere werken. Een *Binnenhuis* van Pieter de Hooch, met een jong paar, dat op 't punt staat om uit te gaan, is vol weerglans van een sluimerend, bescheiden licht, spelend langs de met kostbaar leder bedekte wanden. Het *Bezoek aan de Kraamvrouw*, van Metsu zonder ik uit als een der eerste werken van dezen voortreffelijken praktikus. Van de beide stukken van Terborch, is het *Mansportret* het meest karaktervol. De beide Jan Steenen geven integendeel geen denkbeeld van de onvergelijkelijke geestigheid van dezen grooten meester : *het Morgentoilet eener jonge Vrouw* vertoont niets van de geestige opmerkingsgave, die hem eigen was en *Esther, die Haman bij Ahasverus beschuldigt* is een leelijk tooneel uit een « Draak » door kermisacteurs vertoond. De Paul Potter, met den titel *Vóór de Smidse*, een beetje koud van toon, is van onverwachten humor. Filip Wouwerman was admirabel vertegenwoordigd door drie groot geziene, in lucht gedrenkte landschappen. Hetzelfde geldt voor Salomon Ruysdael, van wien de heer Kann twee prachtstukken met de gewone bekende motieven van den meester bezat. Wanneer we hier dan nog bijvoegen : zes Jacob van Ruysdael, waaronder twee heel goeie, vier Hobbemas, twee van Goyens, vier Cuypen, met 't bekende, innige gouden licht, vier Portretten van Frans Hals met zijn gewone virtuositeit geschilderd (1643-1645) en enkele Ostades, dan zullen we bij benadering een denkbeeld hebben gegeven van deze eenige verzameling van Hollandsche Meesters, die niet enkel een privaatpersoon, maar zelfs een groot museum eer zou aandoen.

vrouw die zich de nagels knipt, Titus en Pilatus werden het eigendom van den Heer Altman (New-York). De groote Rembrandt's hebben alle prijzen tusschen 800,000 en 1,200,000 franken gehaald. P. Morgan kocht de beste primitiven.

(2) Gereproduceerd in *Onze Kunst*, deel XII, bl. 22. Juli 1907.

De stukken van de Vlaamsche School eveneens tamelijk talrijk, waren minder belangrijk. Een Dierick Bouts *Mozes voor het brandend Braambosch*, een groote *Annunciatie*, een *Lieve Vrouw en 't Kind*, een *Portret van een biddenden Jongen Man*, toegeschreven aan Rogier van der Weyden, twee luiken van een altaarstuk van Memling, een teedere *Madonna*, van Gerard David, een *Aanbidding der Koningen*, van Quinten Metsijs, waarop men vele typen van het Antwerpsche Drieluik weervindt, benevens enkele werken van minder belang, vertegenwoordigden de Primitieven. Er zijn vier Rubensen, maar behalve de schets voor de *Marteldood van St Lieven*, dateeren ze alle van kort na zijn terugkeer uit Italië en hebben iets kouds en academisch; de buste van een ouden Man is echter een der beste portretten, die hij ooit geschilderd heeft. Van van Dyck is er evenmin iets buitengewoons, het beste is een *Vrouwenportret* van de Familie Durazzo uit den Genueeschen tijd. Jan Fijt, de leerling van Snijders, was er met verscheiden van zijn stukken, ten genoegen van hen die in een schilderstuk niet anders dan mooi schilderwerk wenschen te zien : een *Ontbijt*, in lichte sappige tonen en *Honden die dood Wild bewaken*. Bij dit mooie geheel zouden we nog enkele Italiaansche, Engelsche en Fransche doeken moeten voegen, die de collectie volmaakten, welke op 't punt staat om uiteen te spatten ; ze is *en bloc* voor een millioen pond sterling verkocht aan kooplieden die ze stuk voor stuk aan den meest biedende zullen gaan verhandelen ; voor 't grootste deel gaat ze waarschijnlijk in de handen van Amerikanen over en zal zich steriel gaan verloopen op een terrein dat onmogelijk is te bevruchten. Hoeveel voordeeliger ware het niet voor kunst en kunstenaars geweest, voor allen in staat om mooi te voelen, voor de beschaving zelf, indien een dergelijke verzameling openbaar eigendom was geworden!

JACQUES MESNIL.



REMBRANDT: PILATUS WASCHT ZICH DE HANDEN.

(Verzameling Rudolf Kann, Parijs).





UIT ROTTERDAM



CADEMIE — De obligate Kersttentoonstelling. Ditmaal proeven van illustratiekunst: in de eerste plaats de 150 origineele teekeningen en schilderijen ten behoeve van de nieuwe capitale bijbel-uitgave benevens een aantal kopvignetten en randteekeningen van de hand van Walter Crane. Een geheele internationale rij van meesters, levenden en dooden: Abbey, Briton Rivière, de Brozick, Burne-Jones, Benjamin Constant, Walter Crane, Dicksee, Gérome, Josef Israëls, Kampf, Laurens, Liebermann, Domenico Morelli, Ilja Repin, Rochegrosse, Swan, Sascha Schneider, Segantini, Alma Tadema, Fritz von Uhde, Villégas, Juliaan de Vriendt, enz. Vogels van zeer diverse pluimage. Rustig of bevredigend kan zulk een étalage van zoo heterogene opvattingen en voorstellingen niet genoemd worden: het loopt van het documentair-oppervlakkige tot het vrome en innige, van het banaal-mooie tot het grootsch-eenvoudige, van het willekenrige en gezochte tot het wijdingsvolle en eerbiedige. Het is wel duidelijk, dat het oude Boek, inspiratie van zoo vele schildersgeslachten, het moderne, algemeen-gesproken, niet meer waarachtig inspireert. Bij vergelijking met het verleden constateert men slechts een belangrijken vooruitgang in historische en archeologische kennis, povere winst tegenover het groote verlies aan psychologische waarheid, aan teerheid, aan piëteit. Gewilde eenvoud en gemaakte naïveteit, quasi-primitief auto-centrisme en kunstjes van dien aard kunnen dit jammerlijk tekort aan eerlijk, vroom begrijpen niet bedekken en te niet doen het onloochenbare feit, dat de bijbelsche wereld voor den hedendaagschen schilder, op een enkele uitzondering na, een verloren paradijs is geworden.

Behalve deze collectie correct, maar koud-geteekende sprookjes-illustraties van Hérouard en de fantastische, fijn-gemanierde teekeningen van Arthur Rackham voor Peter Pan en Rip van Winkle. Zijn soepel-avontuurlijke lijn, zijn weeke kleur, zijn speelsche vindingrijkheid in het spookachtig-potsierlijke, maken Rackham tot den geëigenden illustrator van fictie-verhalen in het kleinere genre. Tot het even-griezelige kan hij het brengen, maar van het schrikwekkende blijft hij ver. Dat vereischt een talent, diabolisch maar niet-geraffineerd.



ROTTERDAMSCHE KUNSTKRING — TENTOONSTELLING VAN AQUARELLEN, TEEKENINGEN EN SCHETSEN VAN VINCENT VAN GOGH — (22 DEC. 1907 — 12 JAN. 1908) — De collectie van den heer Hidde Nijland te Dordrecht, welwillend door hem ter expositie afgestaan. Zij bevat, zooals bekend is, Vincent's teekenwerk uit zijn eerste periode, van zijn onbeholpen beginnerspogingen, linksch van doen maar reeds zoo stout van bedoeling, uit de Borinage, tot zijn Scheveningsche en Brabantsche dingen, waarin naast zijn groot sentiment en diepe menschelijkheid ook al menigmaal zijn geweldige beeldende kracht, zijn soms te vaak over het hoofd gezien meesterlijk kunnen te bewonderen valt. Wat toont hij zich niet eigenlijk van meet af, over alle onhandigheid heen, een landschapsmeester van het echte ras! Hoe praeludeert hij b. v. al niet, wat de grootsche weergave der ruimtelijkheid betreft, in zijn Scheveningsche hofjes en hokkerige bleekveldjes, op de onmetelijkheid der vlakten en golvende hoogten rondom Arles!

Over geen enkel hedendaagsch schilder is in zoo korten tijd zooveel en zooveel goeds geschreven als over hem en het wordt wel hoe langer hoe duidelijker, dat hij, de man formeel buiten de traditie, de vreemde eend in de bijt, *de* markante persoonlijkheid van de Hollandsche kunst na '80 is, en niet alleen van de schilderkunst. Want, waaraan dat dan ook toe te schrijven is, het schijnt wel een onverbreekbare wet, dat ons volk artistiek zich altijd op z'n grootst in het schilderen uit.

In dit kort bestek over deze tentoonstelling nog eens een nabetrachting te houden, heeft geen zin. Slechts moge hier nog melding gemaakt worden van het *Voorwoord*

dat de heer Bremmer voor den Catalogus schreef ter verheldering van het inzicht van hen, die nog altijd bij van Gogh een schoon zoeken,... dat niet bij hem te vinden is.

TENTOONSTELLING VAN WERK VAN ROTTERDAMSCHE SCHILDERS & BEELDHOUWERS — DERDE GROEP — (18 JAN.-5 FEB.) — De derde groep, maar de minste niet! In de eerste plaats: Mevrouw Suze Bisschop-Robertson met vijf werken, vol donker-grommende kleur, die in de lichtlooze helderheid van de rest zonderling uit den toon vallen. Men kan vragen, wat er van deze diepkleurige duisterheid in een niet-oververlicht kamerinterieur overblijft; doch hier heeft men in elk geval te doen met een sterke, haast-mannelijke natuur, hier is parti-pris. Ongetwijfeld het schoonste was haar stilleven, een *Flesch met augurken* (N° 3); donker olijf-groen tegen diep-indigo fond met het gedekte geel van een citroen als tegenwicht. Hoe zulk een sonore harmonie in het geheugen hangen blijft!

Tegenover zulk een kleurkracht wordt veel vlijtigs en bescheiden-knaps, maar bleekjes en dun. De exposanten der beide vorige groepen hebben zulk een gevaarlijken buur niet gehad en het is toch waarlijk de schuld van deze derde niet, dat men langer naar één augurkjesflesch dan naar alle landschappen, interieurs, koeien, inmaakpotten en citroenen te zamen kijkt! Niettemin was er wel het een en ander der vermelding waard: van M. Schildt een knappe *Vruchtenuitstalling* en een *Interieur* (Nrs 33 en 34), van Willy Sluiter een aantal kleurteekeningen, snel-genoteerde komische gevallen op de Volendammer kermis en de renbaan, van C. Thijsen een zorgvuldige aquarel (N° 55), A. J. J. van der Voo had een paar goede koeienstudies, J. H. Weyns een aardig *konijn* (N° 77) en een *Wintertje* (N° 78). Boetseer- en beeldhouwwerk was ingezonden door H. Schellenberg, L. Wensing en Carel Wirtz.

KUNSTHANDEL RECKERS — MAAND DECEMBER — ORIGINEELE TEEKENINGEN VOOR DEN SIMPLICISSIMUS — Men mag ervan zeggen wat men wil: dat het de grenzen van de kunst overschrijdt, dat het ideaalloos en negatief is, dat deze spot niet uit verontwaardiging, maar uit cynisme geboren wordt; — indien men slechts erkent, dat ze vaak geestig, bijna altijd frisch, nooit vervelend en zwaar op de hand zijn, deze Simplicissimus-teekenaars. Er zijn er onder deze graphische Witze, die een onbedwingbaren lach te voorschijn roepen, niet altijd gemoedelijk of onschuldig; maar enfin, men lacht mee zonder voorbehoud. Hoe ook op den duur de Simplicissimus achteruit moge gaan, gelijk alle satirieke bladen (want dit kruit schijnt spoedig verschoten te zijn), — af en toe komen toch weer de besten, als Th. Th. Heyne en Gulbransson, hun oude reputatie handhaven. En dan toonen zij weer door vindingrijkheid, snijdenden hoon en teekenkracht aan de spits der moderne satyrici te staan.

MAAND JANUARI — SCHILDERIJEN EN TEEKENINGEN VAN CH. DANKMEYER — Dankmeyer is een van die benijdenswaardige naïef-fanatieke zeloten, die wat er ook gebeure, het ideaal hunner jeugd nooit zien verbleeken, die den tijd en de gebeurtenissen blinderoogen aan zich laten voorbijgaan en onverdroten voort blijven profeteeren op den ouden tekst. Nog altijd borstelt hij met dezelfde furie als voor twintig jaar zijn doeken, als gold het de wereld voor het impressionisme te veroveren. Kleur en nog eens kleur en de rest komt er niet op aan. Zoo schildert hij een poldergeval op dezelfde wijze als een stilleven van appelen, of als een Brugsch grachtje of het Minnewater, d. w. z ruw, ongelikt, outré. Met wat kleurtegenstelling, hoe goedkoop soms gekregen, is hij tevreden.

Toch, er schuilt een zekere kracht in dezen man. Het is alles grof, onfijn, onbeschaafd bij hem, geen van zijn z. g. « schilderijen » zijn over den eersten aanzet heengekomen; maar menigeen, wien het aan smaak en aesthetische cultuur niet hapert mocht wenschen, dat hij van den kleurenzin van Dankmeyer iets meegekregen had. Hij is eenzijdig; hem ontbreken om zoo te zeggen, een paar onmisbare schildersorganen; maar, hoe elementair dan ook, hij is ten slotte een schilder.



KUNSTHANDEL OLDENZEEL — Van half December tot half Januari een tentoonstelling van werk van Willem Roelofs, schilderijen en studies. Over de laatste wellicht de volgende maal een paar opmerkingen.

Van 23 Jan. tot 16 Febr. exposeerden M. P. Reus, Prof. Louis Douzette en Wally Moes

R. J.



BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

LES MAITRES DE L'ART — CLAUS SLUTER ET LA SCULPTURE BOURGUIGNONE DU XVe SIÈCLE — PAR A. KLEINCLAUSZ — PARIS, PLON-NOURRIT & Co, EDITEURS — UN VOL. ILLUSTR FR. 3.50.



ET is wel heel hard voor een Nederlander, om, van een vreemdeling, een waarheid te moeten hooren als deze : « Parmi les historiens et les critiques modernes, quelques-uns ont parlé de lui (Claes Sluter) accidentellement, aucun systématiquement, et ses œuvres sont mal connues jusque dans son pays, la Hollande. Au fronton du musée royal d'Amsterdam, une frise de sept mètres rappelle les gloires artistiques nationales, et Sluter, tenant un Moïse dans ses bras, y fait pendant à Rembrandt. Ce Moïse est celui de Michel-Ange ! » [1]

Ondertusschen mogen wij den heer Kleinclausz, Hoogleeraar te Lyon, dankbaar zijn voor de monografie, die hij aan onzen grooten veertiend' eeuwschen beeldhouwer gewijd heeft. Het werkje is bescheiden van opzet, naar den geest der reeks, waartoe het behoort, voor het grootere publiek bedoeld — maar ook voor meer ingewijden is het een zeer leerzame lectuur. De schrijver, die o. a. reeds studiën over hetzelfde onderwerp in de *Gazette des Beaux-Arts* publiceerde, blijkt zijn onderwerp volkomen machtig te zijn. Wij vinden in hem een vertrouwbaren, en, wat na de verontrustende uitbarstingen van chauvinisme der laatste jaren verkwikkelijk is — een onpartijdigen gids, die met zeer prijzenswaardige objectiviteit de geschiedkundige waarheid zoekt. Omtrent de herkomst van Sluter en den oorsprong van zijn kunst, brengt hij weliswaar niet veel nieuwe gegevens aan. Doch hij erkent gaarne de overwegende rol, die de Nederlanders aan 't hof der Hertogen van Bourgondië hebben uitgeoefend. En hij resumeert op zeer bevattelijke wijze, wat over den kunstenaar, zijn voorgangers en navolgers geweten is. Hij doet ons leven in dat schilderachtige Dijon der middeleeuwen — dat ook nu nog voor ieder bewonderaar der vroegste Vlaamsche kunst een vromen pelgrimstocht zoo overwaard is, — hij toont er ons den meester in zijn handel en wandel, in zijn betrekkingen met zijne beschermers, met zijne leerlingen en kunstbroeders. En hij karakteriseert op zeer treffende wijze de machtige, overweldigende kunstwerken die dáár, in 't hartje van Bourgondië, nog den roem van den grooten Nederlander verkondigen. Een boekje als dit is in den gunstigsten zin populair : wij wenschen het in vele handen.

B.

[1] Voorwoord van bovengemeld boek.



DE « GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST » in Weenen, zendt ons haar gewone nieuwjaarsgave, als immer zeer afgewisseld en belangrijk. Zij bestaat vooreerst uit de vierde en laatste aflevering van haar tijdschrift « die Graphischen Künste », waarmede zij haren 30^en jaargang sluit, en de eerste van het jaar 1908. In de vierde aflevering van 1907 vinden wij een zeer uitvoerig artikel van Karl M. Kuzmanys over de jongere Oostenrijksche Etsers. De schaar dezer kunstenaars is verbazend dicht : wij tellen niet minder dan 26 namen onder de medegedeelde proeven van etsen. De heerschende trant is kleurige breede bewerking, verlaten van de begane wegen, zoeken naar oorspronkelijkheid en als gevolg daarvan een ongemeene afwisseling van bewerking. Er zijn heel wat stukken, waarin de vlek meer dan de lijn werkt ; andere weer, waar de fijnere naald, naar ouder gewoonte, scherper teekent. Merkwaardigst zijn onder de eerste de Stadsgezichten van Luigi

Kasimir, de Landschappen van Wilhelm Legler, de Cyclus *Lebens-Kanon* van Fritz Hegenbart; in de tweede groep, *de Leeuwen* van G. H. Kührner en de portretten van Max Svabinsky. De eerste aflevering van 1908 bevat een uitvoerig, rijk geïllustreerd artikel over Goya's teekeningen en een ander over André Dauchez, den Bretoenschen etser van landgezichten.

Terzelfder tijd verscheen de « Jahresmappe », waarin zich vier etsen van groot formaat bevinden. Twee ervan zijn uitgevoerd door jonge Oostenrijksche kunstenaars : *de Wind* door Simon en een *Gezicht op Durnstein* door Kasimir, een uiterst fijne kleurenets. Verder *Processie in Vollendam*, eene gekleurde lithografie door den Weener Ferd. Kruis, aanvallige visschersvrouwen in zachte heldere tonen. Eindelijk een ongemeen glanzende ets van een tot overdrijving forsch gespierd *Werkpaard* door den Nederlander Paul Dupont.

De jaarlijksche premie bestaat uit eene groote nieuwe ets, *de Uitdeeling der kloostersoep* door den te recht gevierden schilderetser Ferdinand Schmutzer uit Weenen.

M. R.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS (JANUARI)

De Vlaamsche primitieven in de National Gallery te Londen en hun boeking in den laatst-verschenen katalogus van dit museum (1906) geven den heer Durand-Gréville stof tot kritische opmerkingen. Hij komt met verschillende nieuwe toeschrijvingen. Zoo meent hij in een anoniem genoteerd werk met de H. Maagd en het kind tusschen St. Pieter en St. Paul (nº 774) een echten en zelfs merkwaardigen Dirck Bouts te mogen zien. Ook een mansportret (nº 243) geeft hij aan dezen meester. Eenige onder andere namen gekatalogizeerde werken kent hij den meester van Flémalle toe. Voorts bespreekt hij nog werken van of toegeschreven aan Gerard David, Quinten Matsys, J. Patinier, Herri met de Bles, Joost van Cleef en Hugo van der Goes.

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST (JANUARI)

G. Pauli doet mededeelingen omtrent een zevental teekeningen in de Kunsthalle te Bremen, tot heden doorgaande onder de namen van Rembrandt en Rubens, maar die hij als authentiek werk van van Dyck aanwijst. Sommige daarvan staan in verband tot erkende werken van dezen meester. De teekeningen zijn alle bij het artikel in reprodukties te zien.

THE BURLINGTON MAGAZINE (JANUARI)

Een aanzienlijk deel van dit nummer wordt gevuld door reprodukties en beschrijving van wat een tweetal Amerikaansche kunstliefhebbers, beide leden der familie Huntington, als buit uit de verzameling-Rudolf Kann aan hunne kollekties konden toevoegen. Uit de aan Nederlandsche kunst zoo rijke verzameling, verwierf Mrs Huntington o. a. de prachtige Geleerde met het borstbeeld van Homerus (in dit nummer weergegeven door een fotogravure) en de Hendrickje Stoffels, beide van Rembrandt. Verder twee portretten uit de jaren 1644 en 1645 van Frans Hals. Van Oud-Vlaamsche kunst o. a. een H. Maagd met het Kindeke, door Bode aan Rogier van der Weyden toegeschreven.

In de serie notities over schilderijen in de Engelsche koninklijke verzamelingen, behandelt Lionel Cust de groote familiegroep van Karel I met koningin Henriette Maria en hun twee oudste kinderen door van Dyck.

THE STUDIO (15 JANUARI)

Een artikel over Johannes Bosboom geschreven door Ph. Zilcken opent dit nummer. Het was een goed werk van Bosboom's beteekenis in buitenlandschen lezerskring te getuigen, waar men Bosboom veel te weinig kent. Trouwens in Bosboom's vaderland ziet men de dracht zijner kunst nog ver van algemeen. De reprodukties bij dit Studio-artikel kunnen de schoonheden van Bosboom's kunst slechts ten deele doen uitkomen. De wedergave in kleuren van een olieverfschilderij ware beter weggebleven.

C. G.



ADRIAEN BROUWER EN DE ONTWIKKELING ZIJNER KUNST

(*Vervolg en slot*).



en heeft reeds opgemerkt dat in heel deze uitstalling van ondeugden, de vrouw slechts een zeer ondergeschikte plaats bekleedt. Een verschil dat te meer opvalt wanneer wij Brouwer's werk, bijv. met dat van Dirck Hals vergelijken. Inderdaad vertoont ze zich maar zelden op de composities van den meester, maar 't is een grove overdrijving te beweren dat hij ze niet heeft geschilderd. Burger veronderstelt dat Brouwer te veel van vrouwen hield om karikaturen van haar te maken. Maar het zou niet moeielijk zijn om er een ernstiger uitleg voor aan te voeren. Michelet heeft in zijn *Histoire de France* in den breede aangetoond hoe een overdadig gebruik van alcohol en tabak afkeerig maakt van liefde. Laten we ons met de opmerking vergenoegen dat de vrouwen zich klaarblijkelijk niet in 's kunstenaars gunst verheugden. Men onderscheidt ze nauwlijks tegen den duisteren achtergrond van zijn stukken en ze treden maar zelden voor 't licht. Die arme schepsels dienen veelal maar alleen om de bestialiteit van het geboefte, dat hen zonder al te veel omslag het hof maakt, feller te doen uitkomen. Gemeenlijk zijn 't lange, verslenste, afgrijselijk bleeke Megeeren, met een ineen gefrommeld vod als hoofddoek en een echten scheldmond. Een enkele maal is 't een grove boerin, die in een kit verzeild geraakt, met zich laat dollen, zonder al te juist besef of geneucht, zooals op het mooi verlichte stukje van Dr. Bredius in den Haag. [1]

Nooit toont Brouwer ons de mooie, jonge meisjes die Hals heeft geschilderd en waar de zoogezegde *Bohémienne* in den Louvre zoo'n aantrekkelijk voorbeeld van is. Hals had z'n plezier in regelmatige trekken, in een frissche huid en gulden haren, in de heldere rozige tinten van de jeugd die lacht. Bij Brouwer niets van dit al. Bij hem geldt alleen de expressie. En

[1] Een fraaie repliek hiervan, met enkele varianten, bevindt zich in de collectie Heugel te Parijs.

wellicht geeft hij de voorkeur aan den man boven de vrouw, omdat zijn gezicht duidelijker weergeeft welke passiën er in hem omgaan.

De verzameling Rudolf Kann bevatte een prachtig voorbeeld der vrouw, zooals Brouwer haar heeft opgevat. Ze stelt de *Traagheid* voor, in de beroemde Serie der Zeven Hoofdzonden, bekend uit de plaatsneden van Lukas Vorsterman, waarvan ze onzes inziens het meest bewonderenswaardige onderdeel vormt. Zonder zijn toevlucht te nemen tot uitleggende attributen, is de schilder er prachtig in geslaagd om enkel door de uitdrukking, de zonde, die deze vrouw te verzinnelijken heeft, weer te geven. Als overwonnen door haar eigen inertie, steunt ze met den elleboog op de tafel, die met een bruin kleed is bedekt. Op den muur teekent zich de zwarte, onbewegelijke schaduw van haar log en omvangrijk lichaam. De traagheid zelve boetseerde die dikke lippen, dien vleezigen nek, die dubbele kin. Enkele zwarte haarvlokken ontsnappen aan haar witte muts. Het wit van het linnen, en de klare toon van haar blauw-groenachtigen kasak, vormen een eigenaardige tegenstelling met haar bruingele gelaatskleur.



ADRIAEN BROUWER: De Traagheid.
(Uit een reeks der Zeven Hoofdzonden).
(Verz. Rudolph Kann, Parijs).

Uitdrukking, licht, koloriet, uitvoering, alles is op dit kleine paneeltje even volmaakt; Brouwer heeft daarin een der hoogtepunten van zijn kunst bereikt.

Als tegenhanger van de *Traagheid* bevond zich een ander stuk van de Zonden-reeks, *de Toorn*, in dezelfde collectie. Deze wordt verzinnelijkt door een soort musketier. Een plotselinge woede grijpt hem aan en zijn oogen zijn bloed - beloopen. Met een sprong vaart hij op, de tafel tuimelt om, zijn kroes rolt op den grond en hij trekt als razend van leer. Een helderroode pluim wappert op zijn vilt-hoed, als de vlam van zijn toorn zelf.



ADRIAEN BROUWER: De Toorn.
(Uit een reeks der Zeven Hoofdzonden).
(Verz. Rudolph Kann, Parijs).

De zeven Hoofdzonden, ziedaar nog eens een der traditioneele onderwerpen, welke reeds door Jeroen Bosch, die in velerlei opzicht op Brouwer gelijkt, in een beroemde compositie waren weergegeven, evenals door den grooten Bruegel, die ze in een tamelijk gecompliceerde allegorieën-reeks had toegelicht.

Valt 't wel te verwonderen, dat ook Brouwer dit onderwerp heeft behandeld, evenals de vijf zinnen, waarvan hij de schilder was bij uitnemendheid? Het zijn niet de makke, een beetje komieke vijf zinnen, zooals zijn nabootsers ze na hem zouden schilderen. Brouwer geeft ons veeleer weer de uitspattingen van het gehoor, de uitspattingen van den reuk en der andere organen. In het schemer-duister van de kroeg, waar beurtelings alkohol en tabak stompzinnigheid en furie om zich heen verspreiden, trekt ons de gansche zondenreeks voorbij en worden alle zinnen tot aan de uitspatting toe bevredigd.

De verwoede Rooker van de La Caze-collectie verzinnelijkt *den Reuk* en zijn pendant te Frankfort *den Smaak*. Een inferieure copie van het *Gezicht*, deel uitmakend van dezelfde serie, was in 1903 te Glasgow te vinden. De kunstenaar was er in geslaagd, om enkel door het doordringende turen, het zintuig, dat hij te verwezenlijken had, weer te geven. Het oog-gebaar had overigens altijd groote aantrekking voor hem. Zijn sujetten zijn dikwijls verdiept in 't een of ander fijn of inspannend werk, dat hun geheele aandacht bezig houdt: boeren die een insekt tusschen hun nagelen doodknijpen, chirurgyns, die de een of andere moeilijke extractie uitvoeren — verderop is 't een mandolinist, die zijn instrument herstelt (Rod. Kann) een versteller, die zijn naald zit te vessemen, een gewichtige schoolvos, die zijn ganzepen vermaakt.



ADRIAEN BROUWER: De Mandolinist.
(Verz. Rudolph Kann, Parijs.

Deze Seriën der vijf Zinnen zijn in volkomen overeenstemming met het streven naar treffende mimiek; maar al die oneindige schakeeringen van woede, afgunst, luiheid — de Zeven Hoofdzonden feitelijk, die we op zijne paneelen allen aantreffen, strooken vooral met de felle psychologie waarin de kunstenaar zich zoo gaarne verlustigt.

Soldeniers zitten kaart te spelen. Een stalt triomfantelijk al zijn azen

ADRIAEN BROUWER: HET GEHOOR

(Uit een reeks der Vijf Zinnen)

(Pinakotheek, München)



uit en de overigen zitten er benijdend naar te loeren. Op eens barst de tweedracht los en gaan er kruiken op de verhitte koppen gebroken worden. Het avontuur eindigt dan bij den « Meester » met een pijnlijk pansement.



ADRIAEN BROUWER : Het Gevoel.
(Uit een reeks der Vijf Zinnen).
(Pinakotheek, Munchen).

Andere paneelen malen ons de verschillende stadiën der verdierlijking. De geestes-afwezige boeren brullen met rauwe keelen hun zinnelooze liederen uit. Na de uitspatting zien we de oogen zonder uitdrukking, het zich zonder weerstand laten gaan of de zware slaap met het hoofd op de armen. En terwijl de overigen dommelen of op den grond zijn gerold, herhaalt een enkele met overtuiging en tot in 't oneindige, 't een of ander dwaas refrein.

Bij de ontleding van het werk van Brouwer, zou men zich allicht voorstellen dat zijn talent zich binnen een tamelijk engen cirkel heeft bewogen

en dat hij geenszins een universeel genie is geweest. Daarom is het hier de plaats om van een heel eigenaardige bladzijde in het werk van den kunstenaar



ADRIAEN BROUWER: Landschap.
(Verz. Ad. Schloss, Parijs).

te gewagen; — het feit dat Brouwer als landschapschilder uitmunt, verhoogt aanmerkelijk zijn prestige.

Brouwer's landschappen zijn uiterst zeldzaam. Men telt er niet meer dan een twaalftal. Moet men veronderstellen dat er enkele van zijn verdwenen? Het is moeilijk aan te nemen dat hij er zoo weinig heeft nagelaten, omdat hij zooveel genot en zooveel ziel in de uitvoering er van heeft gelegd. In deze uiterst spontane werken schittert zijn genie op de meest rechtstreeksche, meest overtuigende wijze. Nooit voelt men zich zóo na bij den meester, dan wanneer men zich dompelt in de natuur, zooals hij die zag.

Was 't ook uit Haarlem, dat Brouwer zijn smaak voor het landschap meebracht? Er waren daar toen uitstekende landschapschilders: Pieter Molyn en Salomon Ruysdael die in 1623 in het schildersgilde trad. Maar niets in die

ADRIAEN BROUWER : SCHEMERING
(Verz. E. Warneck, Parijs).



korte landschap-serie openbaart ons dat Brouwer eenig voorbeeld volgde of er door werd geïnspireerd. Enkel het landschap bij Adolf Schloss zou kunnen doen veronderstellen dat Brouwer Pieter Molyn heeft gekend,



ADRIAEN BROUWER : Maneschijn.
(Museum, Berlijn)

wiens landschap uit het Museum te Brunswijk (1626) eenige ver verwijderde analogieën met dit werk en enkele andere vertoont. Niettemin schijnt dit landschapje, zooals trouwens verscheiden andere, doortrokken te zijn van de Vlaamsche atmosfeer en tot zijn laatste jaren te behooren. Enkele behelzen o. i. herinneringen aan de omstreken van Haarlem met de nabije zee, de zandige zone en den dwerggroei van de duinen; wellicht dat Brouwer's smaak voor de natuur slechts dagteekent uit het eind van zijn verblijf te Haarlem en dat hij onder Vlaamsche lucht, de in Holland ontvangen indrukken verder ontwikkelde.

Nooit is Brouwer oorspronkelijker geweest en meer zijn tijd vooruit, dan in deze landschappen. Constable alleen heeft in enkele kleine stukjes, zooals dat in het Museum te Rijssel, een eenigszins analoge visie en uitvoering gegeven. En geen enkel landschapschilder, zelfs niet de groote Ruysdael, heeft zoo duidelijk sprekend zijn eigen persoonlijk gevoel weten te leggen in de natuur. Rembrandt alleen komt hierin Brouwer gelijk.

Uit deze kleine paneeltjes ontwikkelen zich voorbijgaande, maar duidelijk omschreven emoties. Soms zijn 't bescheiden hutjes, in de wacht van de lichte, blonde duinen, waarvoor, om nadruk te leggen op de pastorale noot, een



ADRIAEN BROUWER : Landschap.
(Museum, Berlijn ; vroeger in de Verz. Maurice Kann)

herder bij zijn kudde, die op zijn schalmei een landelijk wijsje zit te spelen. In die lichte, zorgelooze momentjes, openbaart Brouwer ons een ziel van gansch Giorgioneske sereniteit. Integendeel wordt hij door een vreemden angst — een soort van koorts bevangen, bij 't verduisteren van den hemel en 't naderen van den storm, als de dag in een bangen avond eindigt. 't Liefst schijnt hij onweerseffekten te hebben geschilderd — een verdwenen stuk heette *het Weerlichtken.*

Onze drie landschappen, uit particuliere Parijsche verzamelingen genomen, geven wél deze verschillende geestestoestanden van Brouwer weer.

De Collectie Warneck, die bovendien een stuk uit den eersten tijd van den meester en een kleinen *Drinkebroer* behelst, van een schoon rood en groen, bezit er een der meest eigenaardige voorbeelden van.

Bij den eersten aanblik blijft men verbluft door een dergelijk meesterstuk. Enkele boomen lossen af en steken uit met hun schemerende grijze stammen, tegen de zware partijen van het groen en tegen de lucht, waar duistere wolken drijven om een kleine plek van intens helder blauw.



ADRIAEN BROUWER (EN DAVID TENIERS): ZONSONDERGANG.

(Verz. van den Hertog van Westminster, Londen).

In de struiken worden de schemeringen zwaarder en zwaarder, maar een verspreid licht verheldert nog den heuvelachtigen bodem van 't eerste plan. Rechts brengt een vage bouwval een toon aan als van verguld oker.

Maar wat van den aanvang aan de aandacht vasthoudt, is die verbazende kracht van den penseelslag, de techniek, die hier nog vrijer dan bij Hals is, 't zijn die velerlei kleine puntige toetsjes, kastanje-bruin, grijs, grenaat, olijvengroen en goud, magistraal neergeworpen op dat nietige paneeltje in de volle, vette, doorschijnende pâte. In die onvergelijke factuur beweegt nog heel de koorts van 't scheppen. Wat past de heftige uitvoering goed bij de scherpte der visie, hoe vermeerdert ze in haar onrust de dreiging van de duisternis. En deze natuur, reeds zoo angstwekkend, met welk een sinistere menschheid heeft Brouwer ze bevolkt! Bruten worstelen met gillende en zich weerende vrouwen. Bij klaarlichten dage gaat er een zich verluchten. Een ander, geheel in wijndroesemrood, loopt wankelend heen, als verzaad van lage zonden.

Is 't noodig te herhalen dat de landschapskunst nooit meer iets dergelijks, — nooit zoo iets fel aangrijpends heeft voortgebracht ?

Het prachtige landschap uit de verzameling Thieme te Leipzig, met zijn pijnboomen, dicht aan zee en het fantastische *Landschap in den Maneschijn*, uit het Berlijnsch Museum, dateeren wellicht uit denzelfden tijd als het paneel van den heer Warneck.

Het kleine doekje uit de Schloss-collectie openbaart een gansch tegenovergestelden zielestaat. Het Vlaamsche of Brabantsche land, lichtjes geheuveld, strekt zich onder een lichtblauwen hemel uit, gemarmerd door enkele doorschijnende en onbewegelijke wolken. We ademen wél in die limpide lucht, in die kalme natuur, die ons 't vredige gevoel geeft van een schoonen zondag. Eén enkele boom teekent zich tegen den hemel af, waarvan de uitvoering levendig aan de techniek van het vorige stuk herinnert. Het voorplan, samengesteld uit bruine rooden en lichte okers, wordt door springende geitjes verlevendigd ; aan den einder doemt een dorpje op. Dit kleine stukje, zoo vol ruimte en helderheid, schijnt tot de laatste jaren van den kunstenaar te hooren.

Tusschen deze twee landschappen behooren geplaatst te worden het mooie paneel uit de verzameling Maurits Kann ([1]), dat zeker te Antwerpen uitgevoerd is, niet enkel om het Vlaamsch décor, maar ook omdat deze compositie een aanmerkelijken invloed op de ongeveer gelijk opgevatte landschappen van Teniers heeft uitgeoefend.

De hemel, op een gevorderd namiddaguur, schijnt zwaar van onweer. De

[1] Thans in het Museum te Berlijn.

temperatuur gaat veranderen, het licht is wijfelachtig en de duistere wolken zijn op 't punt om de zonneklaarte te onderscheppen. Welk een schoon geheel, de hemel met zijn glanzende impasto's, dat golvend terrein, waar roodachtig en donker bruin in is, dan het vergoude stroodak van een hut, naast het teedere rood der pannen en de meesterlijk geborstelde struiken. Verschieten met een luchten, fijnen klokketoren, worden even aangeduid door groenachtige glacis. In het wit, rozerood en geel, vindt men ongeloofelijke teederheden van kleurschakeering. Alles is nog stil, de rook van de huisjes stijgt recht op naar den hemel. Maar we verwachten den windstoot, die de boomen zal doen sidderen en die het onweer vooraf gaat.

In dit kleine aantal landschapstukjes behelst elk stuk een bepaald moment en een bijzonderen karaktertrek. Het zou ons te ver voeren om ze alle in onderdeelen te beschrijven. Evenwel kunnen we éen somber stuk van groote afmetingen niet stilzwijgend voorbij gaan, dat zich in de verzameling van den hertog van Westminster te Londen bevindt. Het verraadt geheel den geest van Brouwer, maar een andere kunstenaar, waarschijnlijk Teniers, schijnt er een laatste hand aan gelegd en het gestoffeerd te hebben. Op een landschap van dezen laatste in het Museum te Schwerin, vindt men geheel gelijksoortige visschertjes. Maar niemand als Brouwer kon een zóo indrukwekkende en bewogen hemel opvatten en de boomen hebben wel inderdaad dat eigenaardig losse, waarmee hij ze leven inblaast.

Deze machtige evocatie, door Dr W. Bode aan Brouwer toegeschreven, staat heden nog op naam van Rembrandt en doet hem zeker geen oneer aan. De wijd uitgestrekte avondhemel werpt door de verwrongen wilde boomen zijn oranje weerschijn op het sidderende water van het voorplan. De zacht voortschuifelende nacht omvademt van uit alle hoeken dien grootschen zonsondergang, die aandoet als de slot-episode van een heldendicht.

Evenals op het kleine stukje van den heer Warneck de kunstenaar zijn aangrijpende visie met een bitter pessimisme heeft doortrokken, zoo mengde hij, in dit onvergelijkelijk natuurtooneel, heel de dramatische kracht waarvoor de ziel van den mensch vatbaar is.

Verlaten we thans het landschap om tot den figuurschilder terug te keeren. — Brouwers terugkeer naar Antwerpen hebben we reeds vermeld. We weten niet wat hem besluiten deed om Haarlem en een omgeving, die hem lief moest zijn, te verlaten. Was 't de roem van Rubens, die onlangs weer te Antwerpen was teruggekomen? Van af 't eind van 1631, vinden we Brouwer aldaar weer vermeld.

Uit Holland bracht hij noch voorspoed, noch voorzichtigheid mee. In den zomer van 1632 liet een zijner schuldeischers den inventaris van zijn boeltje opmaken, waaruit we vernemen in welk een berooiden staat de beroemde

kunstenaar verkeerde. In het begin van 1633 vinden we hem in de Antwerpsche citadel, waar hij werd opgesloten omdat hij lucht had gegeven aan zijn gunstige gevoelens voor de Hollanders. Lange maanden verloopen in het gevang; in September 1633, is Brouwer er nog niet uit. Hij vierde goeden sier in de bakkerij en de brouwerij van het garnizoen en maakte er zulke onmogelijke schulden, dat men vermoeden mag dat hij er zijn vrienden dikwijls heeft onthaald. Een openlucht-tooneel uit het Museum te Brussel zou dagteekenen uit dezen tijd en zou, wat niet onwaarschijnlijk is, de binnenkant der vesting voorstellen.



ADRIAEN BROUWER : Gezicht in een Vesting.
(Museum, Brussel).

In die laatste Vlaamsche periode mag men met zekerheid verschillende werken plaatsen, hetzij dat ze door plaatsnijders zijn weergegeven, 't zij dat zijn nastrevers, zooals Teniers en Craesbeeck, ze nagebootst of wel gecopieerd hebben. Verscheiden, reeds in den loop van deze studie gemelde stukken, o. a. de serie van de *Zeven Zonden* en de mooie *Tabagie* te Dulwich, vinden hier hun plaats, evenals een serie der Vijf Zinnen, waarvan eenige fraaie stukjes in het Museum te Munchen zijn.

Brouwer's terugkeer naar Vlaanderen valt op het oogenblik toen de kunstenaar definitief zijn weg had gevonden; nu geen plotselinge veranderingen meer van techniek of stijl; geleidelijk brengt hij alle elementen zijner kunst tot grooter volkomenheid. Zijn composities worden meer en meer belangrijk en volledig, maar het schijnt, volgens zekere dokumenten, dat hij ze met

eenige langzaamheid heeft voltooid. Zijn opsluiting van een maand of zevenacht, zal ook weinig geschikt zijn geweest om zijn ijver aan te vuren.

De invloed van Rubens en diens omgeving heeft zich noodzakelijkerwijs doen gelden. Rubens wakkert hem tot meer verzorgde schikkingen aan, en tot samenstellingen, die dikwijls ware vondsten zijn en die een groote bekwaamheid verraden. Zijn opvatting wordt dramatischer en de handeling meer bepaald. In deze laatste periode vooral openbaart zich de volmaakte verteller.



ADRIAEN BROUWER : Vechtpartij.
(Verz. Rudolph Kann, Parijs).

De *Twist*, in de verzameling Rudolf Kann met zijn olijfachtig groen en verzacht rozerood, waarvan een heerlijke repliek in het Museum te Dresden bestaat, is in een scherpe driehoek aangelegd, die aan de groep een zekere eenheid geeft en het psychologisch moment van het gebeuren onderstreept.

Deze beginselen heeft Brouwer herhaaldelijk te pas gebracht bijv. in stukken uit de verzameling Adolf Schloss en de Pinakotheek te Munchen. De groote en beroemde *Vechtpartij* in dat Museum is bizonder karakteristiek. Daar zijn de vier antagonisten in een trapezium geschikt, zóó dat de dreigende armen de diagonalen vormen, hetgeen eigenaardig bijdraagt tot de verwarring van het gevecht, terwijl het er tevens ook een sober en logisch element bij te pas brengt.

ADRIAEN BROUWER: VECHTPARTIJ.

(Pinakotheek, München.)



Men bewondere de gematigdheid en den goeden smaak waarvan Brouwer in deze heftige tooneelen blijk geeft. Dr. Bode maakte in de prachtuitgave, die hij den kunstenaar heeft gewijd, de opmerking, dat Brouwer nooit, zooals zijn nabootsers wél gedaan hebben, ons ijselijke wonden en lijken toont. De verschrikkelijke gevolgen van den strijd doet hij ons ter nauwernood vermoeden.

Die matiging, bij Brouwer een opvallende deugd, treedt meer en meer op den voorgrond tegen 't einde van zijn leven. Hij past zeldzaam sober het aanbrengen der kleine voorwerpen toe, hij trekt volop partij van hun verrassende bevalligheid, hun eenvoudige en verstandige verdeeling. Zijn vroegste stukken staan soms vol vaatwerk en allerhande gerei. Maar weldra verstaat hij al de bekoring van die aarden kommetjes, die geglazuurde kruiken of van een schabeltje waarop een blinkenden blaker of een blank servet. Zóo zal een voorwerp den indruk geven of 't daar toevallig is neergezet en inderdaad een essentieel deel van het stuk vormen.

En welk een bekoring gaat er niet uit van die zuivere omtrekken, van die verassende weergave der materie, van de flikkering der lichten, glanzend op het email van een kruik, heenglijdend over het tin van een deksel! Brouwer's nabootsers daarentegen snappen niets van die subtiele kunst. Die wetenschap van 't kleine, ontaardt maar al te dikwijls, zelfs in de handen van Teniers, in een grove uitstalling, een kunstlooze opeenstapeling. Op dezelfde wijs hebben ze de enkele, hun door Brouwer nagelaten motieven behandeld. Ze hebben ze verbreed en uitgerekt en tot in 't oneindige herhaald. Met den meester vergeleken schijnen zijn nabootsers, soms met inbegrip van Teniers, niet anders dan onverdragelijke wouwelaars. Wát aan hun scheppingen ontbreekt, is de vurige en tegelijk argelooze geest van Brouwer en vooral zijn fijnen humor, zijn doordringende zielkennis.

En thans zijn we genaderd tot de stukken, die hij tegen 't eind van zijn leven heeft gemaakt. De belangrijke compositie uit de verzameling van Maurits Kann, de *Meester-Dronk*, moet ongeveer van 1636 zijn. Het stelt een intérieur voor, waarin atmosfeer en licht beurtelings de kleuren afnemen of sterker doen spreken. Onder de vochtige schaduw van een gewelf, vóor den haard in den achtergrond, zit een oude vrouw, tusschen een man en een kind in, pannekoeken te bakken. Dáar zijn de tonen uitsluitend grauw en gedempt goud. Maar op het voorplan, in het volle licht, zit een vroolijke kring de heldendaden van den waard te bewonderen. Is hij niet indrukwekkend en bijna majestueus, die dik gebuikte, die, onder 't ontspannen van zijn gordel, den inhoud van een geweldige kruik naar binnen giet?

Hij is in groenachtig blauw gekleed, een heldere toon, die hem reeds als de hoofdpersoon aanduidt tusschen heel dat koor van verbaasde, verblufte

omstanders, die hem toejuichend aanmoedigen. Zelfs de hond naast de groote stoop met gouden tonen, volgt de bewegingen van zijn meester met aandachtige oogen.



ADRIAEN BROUWER : De Meesterdronk.
(Verz. Maurice Kann, Parijs).

Brouwers techniek zal nog volkomener worden. Nooit heeft een kunstenaar gewerkt met zóo weinig materiaal, met zulke dun-doorschijnende glacis. Ternauwernood beroert hij hier en daar het paneel, waarvan de schoone achtergrond van doorschijnend bruin — door Burger bij 't rosse goud van de honingvlieg vergeleken — zich overal doet gelden en bijdraagt tot het kleurengeheel.

Was het ook het voorbeeld van Rubens, dat Brouwer een meer en meer objectieve opvatting ingaf? Vroeger werd de aandacht slechts gedragen door één enkele figuur, van wien alleen het gezicht of de rug de opmerkzaamheid trokken, terwijl de overige figuren slechts dienden ter karakteriseering van de plaats der handeling. Die figuranten verdwijnen of treden, zooals op den *Meesterdronk*, binnen de handeling. De belangstelling vestigt zich op het geheel.

Verder merkt men op, dat in die laatste jaren de verscheidenheid zijner personnages toeneemt. Bij de boeven van vroeger, die langzaam aan hun

bestialiteit verliezen, voegen zich vreemde gelukzoekers, van min of meer versjofelde zwierigheid. Ook zijn opvatting van de vrouw wijzigt zich hier en daar. Ze wordt met meer ontzag, — met meer hoffelijkheid behandeld. De trekken worden kalmer en veredelen zich. Het geheel wordt menschelijker, meer wèl overwogen, de kunstenaar schijnt boven zijn onderwerp uit te stijgen, van objectief, zooals hij sedert kort was, raakt hij eenigszins van zijn onderwerp los. Een zwartachtige sluier omhult zijn koloriet. Het vuur kalmeert, de *fougue* verdwijnt. Het naderend einde van een kunstenaarsleven doet zich overal voorgevoelen.



ADRIAEN BROUWER: Goede Vrienden.
(Verz. Maurice Kann, Parijs).

Voor de eerste maal waagt Brouwer zich aan aangrijpende onderwerpen.

Een mooi voorbeeld van het gevoel van dezen laatsten tijd vinden we in een stukje *Goede vrinden*, in de verzameling Maurits Kann. Geheel geschilderd in tegelijk doorschijnende en eenigszins korrelige frottis, is het geheel, met zijn schakeeringen van kersenrood en loodgrijs, een der meest exquise. Een boer houdt met zijn beide handen de ooren vast van zijn hond, die zijn verstandigen snoet naar den meester opheft. Die twee zien elkaar lang, oog in oog, aan. Welk een gevoel — wat een aangrijpende menschelijkheid in dit geheel pretentielooze paneeltje!

Op den *Meesterdronk* hebben we al denzelfden hond ontmoet, dien we

nog eens op een latere compositie weervinden en die, evenals de Meesterdronk, de Münchener stukken wellicht nog overtreft. — Ik bedoel het schilderij in de collectie Adolf Schloss *Het laatste Nieuws*.

Dit paneel behoort tot zijn laatsten tijd en beantwoordt geheel aan de eigenaardigheden die 't eerst zijn opgemerkt door Dr Bode. Evenals op al zijn scheppingen van dit laatste jaar, zijn de figuren een beetje grooter en 't is opmerkelijk dat Brouwer niet langer uit het hoofd schildert, maar op nieuw modellen neemt, een bewijs te meer voor het levende en eerlijke van zijn kunst. Denzelfden jongen, die met een ernstig gezicht de gazet voorleest, vinden we weer op de *Dobbelaars* in het Museum te Munchen. De peinzende oude man, die vergeet zijn glas leeg te drinken, de vrouw met het geïntrigeerde gezicht, die zich over den stoel buigt, zijn wondertjes van zielkennis en observatie. En dit treffend groepje is omgeven door 't onverstoorbaar goed humeur van den kunstenaar, altijd luchter wordend, altijd fijner, evenals zijn kleuren, die het paneel nauwlijks meer raken. Moeten we nog eens zijn koloriet roemen, zijn techniek, zijn licht, zijn onovertroffen teekening? De schilder heeft hier wel zijn laatste woord gezegd. Het is een licht, sober verdeeld, een techniek waar de kleur bijna van het stoffelijke is ontheven, een teekening zoo vast en grootsch dat ze vergelijkingen oproept met Michelangelo. En altijd dien even zwart omsluierden toon. Door één enkel détail worden we vreemd getroffen, door een stoop van een heel bleek, bijna onwezenlijk, maar oneindig doordringend blauw.

De gloed van zijn kunst, die zoo langzaam gaat versterven, heeft ons reeds gewaarschuwd dat het einde zich voorbereidt. Een der laatste dagen van Januari sterft de kunstenaar. *Als door uitspattingen verteerd*, zeiden zijn biografen. Ze hadden er bij mogen zeggen : Maar een *onbevlekt zuiver* artist.

De vreemde geestesstaat, waarin Brouwer zijn laatste composities heeft uitgevoerd, vat zich samen in een klein schilderij in het Museum in den Haag, dat sedert eenigen tijd als een portret van hemzelf beschouwd wordt.

Zijn eenig gedocumenteerd portret vinden we in de Iconografie van van Dyck en is waarschijnlijk kort na zijn Haarlemsch verblijf uitgevoerd. Ongelukkig stellen de portretten in deze beroemde collectie ons soms te leur. Van Dyck was te zeer bekommerd om de edele houding en het ridderlijk uiterlijk van zijn sujetten, dat in enkele gevallen de zielestudie er niet onder zou geleden hebben. Hij heeft noch 't karakter van Jordaens, noch dat van Brouwer weergegeven. Van Dyck verleende hun de houding van den schilder-edelman die hij zelf was. Persoonlijkheden als Jordaens en Brouwer moeten noodwendig aan karakter verliezen wanneer deze bijgebrachte eigenschappen te sterk worden geaccentueerd. Dien hij hier voorstelt, is een heel

eleganten Brouwer, zwierig van uiterlijk maar ook eenigszins gepommadeerd. Niettegenstaande de groote technische verdiensten van deze plaat,



ADRIAEN BROUWER : Het laatste Nieuws.
(Verz. A. Schloss, Parijs).

leert ze ons bijna niets aangaande het karakter van den kunstenaar. Was dat de geus, die modekleeren verachtte, zooals zijn biografen ons hebben verteld?

We hadden het geluk om het model voor de plaat der Iconografie te herkennen in het kostelijke portret van Dijck, dat zich in de verzameling van den heer Alexander Tritsch te Weenen bevindt, welke door de prachtige uitgave van den heer Gustaaf Glück bekend is. We onthouden ons van het treden in détails, omdat de vergelijking zeer overtuigend is. Schelte à Bolswert, die de plaatsnede voor de Iconografie vervaardigde, heeft, zooals dat destijds dikwijls gebeurde, zijn model direkt op het koper gecopieerd, waarvan natuurlijk een prent in spiegelbeeld het resultaat was. Het is aan dezen beroemden graveur, bovenal begeerig om een plaat van schoon aspect en groote technische kwaliteiten te maken, dat we de wijd uitgeplooide kleeding, de plechtige houding, de opgestreken snorren, die weinig aangenaam aan-

doen, te danken hebben. De datum verstreken tusschen het schilderen van het portret en het uitvoeren van de plaat, heeft waarschijnlijk den graveur genoopt om die knevels er aan toe te voegen, ten einde den kunstenaar, dien hij van nabij moet gekend hebben, een weinig ouder te maken.

Op welk tijdstip mag van Dijck het portret van den jongen Brouwer gemaakt hebben? Naar den stijl oordeelend plaatst de heer Gustaaf Glück deze studie in de Antwerpsche periode, tusschen 1627 en 1632. De jonge man schijnt niet jonger dan 22 en niet onder dan 25 jaar; van Dijck had gedurende den winter 1627-28 en later in 1630, Holland bezocht.

Tot een dezer datums dus moet het portret behooren: de laatste schijnt de meest waarschijnlijke. Het feit dat het op papier werd geschilderd ondersteunt de veronderstelling dat het in den loop van de reis werd uitgevoerd.

Houbraken verhaalt dat de beroemde portretschilder zijn kunstbroeder Frans Hals te Haarlem op ging zoeken. Deze overlevering verdient wellicht meer geloof dan men er vroeger aan gehecht heeft. Voegen we er bij dat de heer Glück deze studie reeds als een portret van een kunstenaar beschouwde.

Wat het karakter van Brouwer betreft, zou het gewaagd zijn om dit conterfeitsel dienaangaande als een onbetwistbaar dokument te betrachten. Naar portretten van andere kunstenaars uit hetzelfde tijdvak te oordeelen, weten we maar al te wel dat van Dijck — het is voldoende om hier het portret van Hendrik Liberti in de Pinakotheek te Munchen in herinnering te brengen — er van hield om zijn modellen te idealiseeren. Zou hij dan ook niet dit portret volgens een vooraf opgevat ideaal hebben verbeterd, door er iets in te brengen van een schoonen St. Sebastiaan, zooals hij ze omstreeks dezen tijd schilderde?

Denzelfden krachtigen jongen man, met den breeden, vrij gedragen nek, die een fier en eenigszins laatdunkend gezicht trekt, vinden we weer op de onvergelijkelijke Tabagie in het Museum te Dulwich, hier echter forsch, op het brutale af en minder poëtisch. Ongetwijfeld bezitten we hierin een zelfportret, dat uit dezelfde jaren moet dateeren, en dat een kostbare hulp is bij het naar de juiste waarde schatten van de beeldtenis door van Dijck.

Uit die beide portretten mogen we besluiten dat Brouwer zeer regelmatige trekken had, met een hoog voorhoofd en gewelfde wenkbrauwen, fijnen neus, zinnelijke lippen en een vroeg zich vormende onderkin. Een geweldige, ongekemde haarbos, droeg tot zijn weinig verzorgd uiterlijk bij; zijn buitengemeen onafhankelijke houding wordt buitendien nog onderstreept door den bloot gedragen hals en breede schouders. In zijn kalmen, opmerkzamen blik ligt veel vrijmoedigheid, een hooge mate van zelfbewustheid en geen enkel spoor van kleinheid van welken aard. In 't kort, een naar lichaam en ziel stevige constitutie, een gezondheid, die hier nog onverwoes-

ADRIAEN BROUWER: DOBBELENDE SOLDATEN.
(Pinakotheek. München).





ADRIAEN BROUWER (EN CRAESBEECK ?). Tabakskroeg.
(Museum, Haarlem).

telijk schijnt, niettegenstaande een reeds tamelijk gemarkeerde vermoeidheid rond de oogen.

Het kleine paneeltje in het Mauritshuis, dat we reeds noemden, schijnt al de kenteekenen te bezitten van een zelfportret. Het heeft den schuinen blik van iemand, die zichzelf in den spiegel beziet. De handen zijn half verscholen. De kunstenaar draagt de dubbele mouwen van zwart satijn, waarvan

ook in zijn boedelbeschrijving gewag wordt gemaakt. Volgens de techniek te oordeelen behoort het tot zijn allerlaatsten tijd.

Wat een afstand tusschen die beide portretten van zijn jeugd en die schets van het eind van zijn leven! Eerst na een zeer zorgvuldige en langzame vergelijking, nog moeilijker gemaakt door de enorme verschillen in houding en opvatting, geeft men er zich rekenschap van dat de voorgestelde een en hetzelfde personage kan zijn. De sterk gedunde haren vertonen nog dezelfde neiging om op gelijke wijze de slapen te bedekken. Het voorhoofd en de eigenaardige vorm der oogen zijn onveranderd. Een stoppelbaard schaduwt de onderkin zwart. De wangen zijn ingevallen, de rug is gekromd, de breede nek, nu nog zwaarder geworden, is diep tusschen de schouders gezakt. Hoe is dat lijf vervallen! De ongeveer zeven jaren, die deze schets scheiden van het portret van van Dyck, hebben heel wat ongeregeldheden moeten aanschouwen om dezen stevigen kerel, die van mortel en ijzer ineen scheen te zijn gezet, zoo tot op den naad te doen verslijten. Zijn wijze van kleeding is ongeveer dezelfde gebleven, het eenvoudig toegeknoopte buis laat het ongeordende hemd zien, precies nog zooals op het van Dijck-portret.

Brouwer heeft zich hier voorgesteld, in de open lucht, vóor een lichtjes aangegeven landschap, saamgesteld uit helder, frisch groen en een grijzigen hemel. Dit verloopen, slecht gekamd, zeer op zijn gemak schijnend individu, vertoont wel de echte ongegeneerdheid van den onverbeterlijken zigeuner, die Brouwer was. In plaats van te willen poseeren voor het nageslacht, heeft hij zich naar het leven genomen onder zijn alledaagschen schijn.

De blik is geestig, de glimlach zacht en geduldig, de stemming eenigszins nadenkend en zelfs zwaarmoedig. Wat ons in dit schetsje, zooals in al zijn laatste werken, treft, is afwezigheid van alle innerlijk vuur. Alleen zijn goed humeur verlevendigt dit een beetje vermoeide en ziekelijke gezicht.

Diezelfde fijne, bleeke kop, datzelfde vrije, open voorhoofd herkennen we op de fraaie *Tabagie* in het Museum te Haarlem, eveneens uit zijn laatsten tijd. Dr. Bode heeft dit stuk betwist en er is inderdaad grond om er zich niet heelemaal zeker over te voelen. Hier en daar schijnt een andere hand enkele details te hebben bijgewerkt, maar het geheel, de teekening vooral, schijnt wèl die van Brouwer. Het is waarschijnlijk Craesbeeck geweest, die deze geestige, vermoedelijk onvoltooid gelaten compositie, heeft moeten afmaken ([1]). Men vindt er den als cavalier gekleeden Brouwer op, die zijn pijp stopt en daarbij den toeschouwer aanziet. Ook dit portret verraadt het

([1]) De inventaris van Adriaen Brouwer van 1632 vermeldt elf onafgewerkte grisailles. Op 't oogenblik van zijn dood moet hij er minstens evenveel hebben nagelaten; ze zijn later ongetwijfeld door andere kunstenaars afgemaakt. Een in den laatsten tijd door Dr. Bredius gevonden dokument, spreekt van grauwschilderingen van Brouwer, die door Jan Miense Molenaer werden afgemaakt.

geheel ondermijnde gestel van een vroeger sterken man, die niet lang meer heeft te leven. Volgens 't verhaal heeft de pest hem weggemaaid. Zijn portretten toonen in ieder geval dat Brouwer al sedert lange maanden ten doode was opgeschreven en dat hij 't misschien wél geweten heeft.

Uit 't voorgaande blijkt hoe onrechtvaardig 't zou zijn om Brouwer als een bruut te beschouwen, bij wien de goddelijke vonk toevallig was verdwaald. Niet enkel als kunstenaar, maar als mensch ook is hij ons om vele eigenschappen sympathiek. Zijn kunstontwikkeling, beginnend met den *Dorpsbarbier* en eindigend met de *Goede vrienden*, toont aan dat hij niet enkel zijn technische bekwaamheden volmaakte, maar dat zijn opvatting, zijn gevoel, zijn ziel zich eveneens verfijnden.

De geringe roem dien de kunstenaar geniet, kan worden verklaard door moeilijkheden in de beoordeeling. Zijn werk is zeldzaam en verspreid; tusschen zijn eerste stukken en die van 't eind van zijn leven, liggen groote afstanden en eindelijk vindt men soms schijnbare tegenspraken tusschen zijn kunst en zijn leven. Hij toont ons de ergerlijkste tooneelen, waarover hij zijn goeden luim als eenigen sluier werpt, en zonder ooit zelf als rechter op te treden. Hij is de profeet van de soberheid en den goeden smaak, niettegenstaande zijn onmatig leven. Zijn kunst schijnt beperkt, terwijl ze integendeel universeel en onuitputtelijk is als de natuur zelve. Hij verschijnt onder de gedaante van wat men een *petit maitre* noemt, zoo iets als een schilder van de statuur van Craesbeeck of Ryckaert en hij toont zich bij vele gelegenheden den meerdere van Hals en soms de gelijke van Rubens en Rembrandt. Gerangschikt onder de Kleinere meesters, behoort Adriaen Brouwer niettemin geteld te worden tot de héel grooten.

F. Schmidt-Degener.





MATTHIJS MARIS

N de laatste jaren werd er onder schilders nog al eens gesproken over de photographie als hulpmiddel der schilderkunst, dat wil zeggen in hoever het gebruik er van al of niet nadeelig was voor den gebruiker. Een schilder wiens naam een goeden klank heeft, was overtuigd dat de photografie, als hulpmiddel voor het geheugen, een groot nadeel was gebleken voor onze schilderkunst. Hij oordeelde dat de aandacht, aan het opnemen besteed, het totaal van den ontvangen indruk van kleur, noodwendig het beeld van het geziene, verzwakken moest, ongerekend nog dat de kleur een eigen perspectief, een eigen verdeeling der massa's met zich brengt, en het licht, die zoo belangrijke factor in onze schilderkunst, niet alleen slecht, maar moeilijk anders dan onzuiver weergegeven kan worden omdat althans in gewone kiekjes enkele kleuren hun waarde verliezen. De povere, kiekjesachtige landschappen op onze tentoonstellingen bevestigen deze meening al is het ook niet tegen te spreken dat sommige schilders ook zonder Kodak, het landschap of binnenhuis kiekjesachtig zien.

Een ander schilder eveneens een der krachtigste onder de jongere meesters, vond dat deze redeneering er vrijwel naast was. Hij zag niet in waarom een goed schilder, niet even goed iets moois zou kunnen maken van een photografie dan bijvoorbeeld van een model.

Principieel is dit evenmin tegen te spreken. Datgene wat een zwak schilder verzwakt, daarmee kan een sterk kunstenaar zonder schade voor zijn persoonlijkheid zijn voordeel doen. Treffen niet de groote Vlaamsche Primitieven en ook enkele onzer 17e eeuwsche interieurschilders door een zekere photografische wijze van zien, door een zekere photografische overal-gelijke-uitvoerigheid, door een scherpte van zien ook van kleinigheden, die het vermoeden kon wettigen dat zij met lenzen werkten? En zouden deze schilders die de werkelijkheid zooveel sterker en scherper zagen dan onze van diffuus licht houdende schilders der 19e eeuw, zouden deze, zoo niet met vreugde, dan toch niet gereedelijk erkend hebben het profijt dat men van dit wetenschappelijk procedé kon trekken ?

Phot. C. M. Dewald, den Haag.

MATTHIJS MARIS : STADSGEZICHT.

(Verzameling van den Heer van Randwijk, den Haag)



Een opstel van Emile Bernard over Cézanne, die ook theoretisch veel over de schilderkunst heeft nagedacht, bracht in de volgende opmerkelijke zin iets meer helderheid : « Cézanne », aldus Bernard, « n'était pas, à mon grand étonnement, ennemi qu'un peintre s'en (de photografie) servit ; mais pour lui il fallait interpréter cette reproduction exacte comme on interprète la nature ».

Dat wil zeggen, Cézanne zag er geen kwaad in dat een schilder zich inspireerde, zelfs niet dat hij zich bediende van een photografie, — of men de sensatie direct of indirect van de natuur ontvangt was hem hetzelfde — maar hij was er dus indirect wel tegen dat de schilder de photografie als hulpmiddel voor eigen zwakheid van geheugen zou gebruiken.

Het resultaat van Cézanne's schilderen naar photografie is niet bekend. Ons werd er evenwel een voorbeeld van verteld dat waar het een meesterwerk betreft niet slechts voor onzen tijd maar voor alle tijden, een afdoend bewijs kon wezen voor de opvatting van den hierboven genoemden schilder zoowel als voor die van Cézanne.

Enkele dagen voor haar noodlottigen dood op de gestrande Harwichboot, « de Berlin », vertelde Mevrouw Suez-Schemel, eerder weduwe van den schilder Artz mij terloops bij de voordeur — wij hadden over Matthijs Maris gesproken, over de vriendschap met haar eersten man en met haar, over zijn brieven waarvan zij mij er ter lezing gaf — hoe Artz na een bezoek aan Holland aan Matthijs (zij woonden destijds beide te Parijs) een stereoskoopplaatje van Amsterdam meebracht, een stadsgezicht, naar welk plaatje Matthijs Maris zijn beroemd stadsgezicht, *Souvenir d'Amsterdam*, nu in het bezit van den Heer van Randwijk, geschilderd had.

Zooals hierboven gezegd is, deze mededeeling had plaats bij de voordeur waar ik Mevrouw Suez uitliet terwijl ons gesprek gestoord werd door een andere persoon die aanbelde. Bovendien hadden wij afgesproken dat ik twee dagen later bij haar zou komen, een afspraak welke door haar vertrek naar Londen niet ten uitvoer gebracht werd.

Overigens was hare terloops gedane mededeeling niet voor verdere bespreking vatbaar. Zij leerde haar eersten man, den schilder Artz, niet kennen dan nadat hij al weer jaren in den Haag woonde, en Matthijs Maris zag zij ook eerst daarna. Wat zij wist was uit verhalen van Artz, die de gave van aanschouwelijk vertellen in ongewone mate bezat.

Alle commentaar is hier overbodig.

Alleen dit nog. In 1899 had ik op mij genomen een opstel over Matthijs Maris voor « Elzevier » te schrijven. Ik wende mij tot Jacob Maris om wat naders te vernemen over de jeugd van dezen onze fantasie zoo beheerschenden

schilder. Met zijn gewone welwillendheid verdiepte Jacob Maris zich ten mijnen gerieve in hun beider jeugd en vertelde onder meer waardevols hoe de schilder Kiers, destijds met Matthijs op het atelier van Louis Meyer, dezen meegenomen had naar Amsterdam om hem typische stadsgezichten te laten zien, en dat Matthijs daar of geschilderd of opgezet had dat wonder uitvoerige stadgezicht, bekend onder den naam van *Souvenir d'Amsterdam*, het stadsgezicht, waarbij Jaap Maris mij de reproductie van het bedoelde schilderij in den catalogus van de Voorjaarstentoonstelling van 1899, van de Goupilgallery te Londen liet zien, er bijvoegend, het oude Damrak, dat wil zeggen het zelfde dat zich nu in de verzameling-van Randwijk bevindt, het door Mevrouw Sues-Schemel uit die collectie genoemde werk.

Het tijdstip waarop Jacob Maris dit stelde loopt met haar verhaal nog al uiteen. De dateering van het schilderstuk zelf stemt evenwel met haar mededeeling overeen.

Toen Jacob Maris mij met die waardige eenvoud — wel zijn bizondere karaktertrek — voorthielp en mededeelingen deed van werkelijk voor de kennis van zijn broer onschatbare waarde, wist ik dat enkele door hem genoemde datums niet overeenkwamen met de door Thijs zelf gedateerde schilderijen. Doch ik was te schroomvallig om deze zoo genereus verstrekte bizonderheden aan kritiek te onderwerpen, en ook durfde ik den toen reeds sterk ondermijnden man niet vermoeien met navragen. Bovendien werd ons gesprek door het bezoek van den docter afgebroken en ondanks de vraag of ik terug kwam, durfde ik van dit aanbod geen gebruik maken. Ik hoopte dat Jacob Maris het opstel later zou willen lezen en mij dan aanwijzen wilde waar ik onjuist was, weinig vermoedend dat het einde zoo nabij was.

Een dezer niet sluitende meedeelingen was, zooals hier boven gezegd is, betreffende het stadsgezicht. Want toen Thijs met Kiers bij Louis Meyer werkte, was hij een jongen van dertien, veertien, desnoods vijftien jaar, van wien men zelfs bij een zoo vroeg ontwikkeld schilder niet verwachten kon dat hij zulk een voldragen werk zou concipieeren, laat staan schilderen.

In een aanteekening vind ik nog dat het uitstapje naar Amsterdam in den zomer van '59 of '60 plaats had, Thijs was toen twintig of een-en-twintig, en dat Jacob van het gezelschap was maar nog geen oog voor de typischheid van Amsterdam had. En volgens weer een andere aanteekening schilderde Thijs nog een ander stadgezicht in den zelfden tijd, vóór Antwerpen.

Het bewuste stuk is in Parijs geschilderd. Artz zag het hem schilderen naar het door hem zelf meegebrachte stereoscoop-plaatje. Is dit nu hetzelfde als het stadsgezicht in de collectie van Randwijck?

Dat wat voor den lyrisch aangelegden Jacob Maris onaannemelijk zou

schijnen, is voor een Thijs Maris niet onmogelijk : In een zelfde gegeven zou Jacob in de eerste plaats getroffen worden door de majesteit der lucht boven de kleurrijke rust eener Amsterdamsche gracht ; en het heele pracht-fijne voorgrondje, van af het baliekluivend ventje, het paarsche vrouwtje bij het roer, het heerlijkuitvoerige kajuitje, het tolhuisje, tot de bruggen met de ontelbare figuren toe, zou hij opgeofferd hebben aan het geheel van zijn eersten indruk. Op hem zou de soms verrassende perspectief van een stereoscoop, de levendige détails op den voorgrond, zou heel het lijnenspel daarvan, geen of althans geen sterken indruk hebben kunnen maken.

Matthijs daarentegen aanvaardde in zijn Hollandschen en in zijn Parijschen tijd, het gegeven zooals het zich voordeed, dat wil zeggen het stukje voorgrond, of beter, het complex van het gegeven dat hem om de een of andere reden getroffen had. Voor hem waren de kleinste bizonderheden op den voorgrond belangrijk, hij nam ze, subtiele realist die hij was, in zich op, hij omdroomde ze, verinnerlijkte de op zich zelf geringe feitjes, verteederde ze door ze te zien in hun eigen wezen, tot zooals Coleridge zegt, « natuur gedachte, en gedachte natuur » is geworden en zijn droom naar buiten zichtbaar wordt, objectief, dat wil zeggen zóó dat de dingen hun eigen, hun werkelijke beteekenis, hun eigen samenhang, duidelijker nog, inniger en eigenlijker, terug krijgen.

En wanneer men nu de reproductie hiernevens of de photogravure in de Goupil-catalogus, de zelfde die als titelplaat in « De Hollandsche Schilderkunst in de XIX[e] eeuw » staat, eens goed met de loupe bekijkt, niet het aesthetische alleen maar vooral het perspectievische, vooral het onnoemelijk aantal figuurtjes, meer dan een Hollander van onzen tijd en zelfs van de 17[e] eeuw er bij te pas zou brengen — alleen van Eyck in de Louvre en in zijn *Barbara* in Antwerpen komt dit nabij, overtreft hem hier, — wanneer men het eenvoudige volgen der ontelbare détails ziet, de ongeloofelijk uitvoerigheid van lijnen, vlakken en opstanden, de bizondere enkelvoudigheid van coloriet : iets van een warme grisaille met het fijne lila zoo heelemaal van hem, met het diepere roodbruin, eveneens een eigen kleur, en men weet dan dat hij het typische Amsterdam kende, — wel, dan is het niet zoo heel ongeloofelijk dat de lijnenopstand, de lijnenperspectief van een eenvoudig sterescoopplaatje de aanleiding kon worden tot een meesterstuk als dit. —

Maar ook, de oplossing is alleen bij den maker, bij Matthijs Maris te vinden.

Den Haag, Februari.

G. H. Marius.





EEN ONBEKENDE JORDAENS



ET komt wel eens voor — en nog meer in particuliere dan in openbare verzamelingen — dat een werk van een onbeduidend schilder onder het etiket van een beroemderen naam tentoongesteld wordt. Slechts bij uitzondering is het tegenovergestelde het geval.

De fraaie « heilige familie » van *Jacob Jordaens* die men hiernevens afgebeeld ziet, wordt nog heden in de kostbare verzameling Steengracht te 's-Gravenhage als *Gerard Honthorst* tentoongesteld. Gelukkig hangt er in diezelfde verzameling eene schilderij van *Honthorst* zelf, als het ware om te betoogen, dat de heilige familie *niet* van hem is.

De afbeelding maakt werkelijk elke bewijsvoering in deze aangelegenheid overbodig. De *Jordaens* hangt wat hoog, en donker ; maar toch, àls eens het oog goed op het fraaie stuk valt, is het met *Honthorst* gedaan. Het is niet zoo droog, zoo hard geschilderd als dergelijke kunstlichteffecten uit *Gerardo delle Notte's* vroegen, italiaanschen tijd. Het koloriet is gloeiender, de schilderwijze sappiger en wij vinden alle typen op andere schilderijen van *Jordaens* terug. Het geheele stuk is in een warmen roodbruinen toon gehouden. Het kleed van Maria is donker, diep rood, de mantel die voor haar ligt donker groen. De knappe jonge vrouw links in een bruinachtig gewaad, Joseph heeft een blauwachtigen rok aan.

Het kaarslicht effect is hetzelfde — met de hand er voor, die het rood bloed door de vingers doet schijnen — door *Jordaens* meermalen zoo aangewend.

Het is een knappe schilderij van den meester, die zeker op zijne tentoonstelling te Antwerpen een eereplaats had kunnen innemen.

A. Bredius.



Phot. C. M. Dewald, den Haag

JACOB JORDAENS : H. FAMILIE.

(Verzameling Steengracht, den Haag).





KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

▫ ▫ UIT AMSTERDAM ▫ ▫



RTI De maatschappij *Arti et Amicitiæ* gaf een belangrijke groepententoonstelling, alleen wat wonderlijk samengesteld. Willem Maris, Breitner, Neuhuys, Verster, Witsen, Dijsselhoff, Bastert, Th. Schwartze, Frankfort, Gorter, van Essen, v. d. Waay en Martens, — ziedaar toch wel een zeer gemengd gezelschap van werkelijke en zeer twijfelachtige grootheden. De vijf of zes laatstgenoemden kunnen een tentoonstelling zeker niet ongemeen aantrekkelijk maken en hinderlijk in ieder geval was er een groot en grootschdoenerig landschap van Gorter. Deze panoramaschilder, die, ik begrijp zoo ongeveer om welke redenen, de gunst genoot van een vertegenwoordiging op deze bijzondere tentoonstelling, had van die eervolle uitnoodiging bescheidenlijker gebruik kunnen maken en zich tot inzending van zijn kleine, welvoegelijke studie's moeten bepalen. Maris overheerschte niet, als verwacht mocht worden zijn omgeving. Daar waren drie werken van hem, waarvan er twee toch niet meer dan een schilderij-opzet konden heeten of hoogstens een machtige aanhef, die afgebroken bleef. Meester Neuhuys deed zich krachtiger gelden; de gewichtige hoedanigheden van zijn schilderwerk, positief en kloek, hollandsch vooral, deden zich in eenige stukken in vollen omvang kennen. Hij is wel onder de hollandsche boerenbinnenhuisschilders, wat men noemt de karakterteekenaar, en de overweging kwam hier weer in me op, of deze kunst, in haar grondaard naturalistisch, niet bij meerder toeleg op vormkracht dan naar kleurexpressie, hooger ontwikkeling had kunnen bereiken nog. Binnenhuizen van Neuhuys boeien ontegenzeggelijk door kleurbloei, maar 't is soms of de neiging tot vorm geven daarbij wat onderdrukt werd. Zijn figuren zijn meer realiteits-gedaanten dan die van Israëls; hij is zelfs dramatischer dan deze vooral bij uitdrukking van een enkel figuur; een vrouw met een kind aan de borst, een beeld van sjofelheid, bijna star realistisch, — dat hier geëxposeerd was, vertoonde een statische kracht. Breitner en Verster, treffend in elkaars nabijheid, hielden, ongewild, een wedstrijd en 't wou me lijken, dat Verster daarbij in 't voordeel kwam. Althans vertoont zijn tegenwoordig werk meer groeikracht dan dat van Breitner. Beiden hebben, gedreven door koortsigen kleurzin, op aanzienlijke wijze bijgedragen tot de glorie der moderne hollandsche kunst, en van hun beider productie, in beduide gelijksoortigheid, leveren de stoute verbeeldingen van het Amsterdamsch stadswezen door Breitner daartoe zeker het belangrijkst aandeel. Maar beiden zijn in die richting nu ook tot de uiterste spanning geraakt en waar Breitner tot onderhoud der veerkracht blijkbaar het heil zoekt in verheldering van den kleur-aard is Verster gaan inzien, dat een volkomene inkeering tot zich zelf noodzakelijk was om tegenover zijn kunststreven een nieuwe regeling te stellen, nu de eerste hartstocht aan het uitvieren raakt. En bij zijn tegenwoordig energiek streven naar uitvoerigheid langs logische bepaling van den vorm, met scherpe analyse van het détail, blijkt herhaaldelijk nog dat de onstuimige schilderlust met

wijsheid betoomd is. Want hij schildert studie's van bloemen, landschap-impressie's, die nog als voorheen maar tevens zinrijker, kleurexplosie's zijn. Dysselhoff had een wand vol studie's en doorwerkte schilderijen, aquariums voorstellend. De collectie bood levendiger verscheidenheid dan vermoed kon worden. Als ik reeds meer zei, er wordt te weinig speling gelaten bij zijn zeer bekwame en nauwgezette teekening. Maar er waren hier verschillende, meest kleinere, werken waarin de karakteriseering van gedaante en beweging der visschen minder onder controle stond van een bovenmatige verzorging van den vorm ; daar was in de uitdrukking iets van de snedigheid, en luchtige correctheid der japanners. Witsen was vertegenwoordigd met werk uit verschillende, en onderscheidbare, perioden van zijn werkzaamheid. Uit Gelderland waren er eenige knappe dierstudie's, en een krachtige boschstudie, een fijne kleurschets van huizen, beide met sneeuw. Van zijn allerlaatste werk, gezichten in werkplaatsen met een of twee figuren aan den arbeid, opgewekter dan zoovele zijner Amsterdamsche stadsgezichten, waren er ook een paar stalen. Eindelijk van Bastert eenige van zijn goede, en dan altijd aantrekkelijke buitenstudie's, en tevens een zijner beste impressie's van een zonsondergang boven een weiland.

De overigen kunnen onbesproken blijven, — alleen van Th. Schwartze waren er een paar harer beste portretten ; de gelijkmatigheid in weinig belangrijke kleurkwaliteiten bij Frankfort verloochende zich niet in zijn studie's uit het Zuiden en van Jan van Essen een paar aardig-fijne buitenstudietjes. Breitner en Verster, en Neuhuys met enkele stukken, gaven vooral de zwaartekracht aan deze tentoonstelling, maar Vester bovenal.

W. S.





UIT ANTWERPEN

INHULDIGINGSTENTOONSTELLING DER STADSFEESTZAAL ✠ INGERICHT DOOR DE KON. MAATSCH. TOT AANMOEDIGING DER SCHOONE KUNSTEN MET DE ONDERSTEUNING VAN HET GEMEENTEBESTUUR ✠ VAN 8 FEBR. TOT 9 MAART 1908



EEN behoorlijk lokaal voor groote tentoonstellingen was te Antwerpen sedert lang een behoefte. Tot nu toe werden de oude Museum-zalen in het gebouwencomplex der Kon. Akademie daarvoor gebruikt, maar die kale, ongezellige omgeving voldeed sedert lang niet meer aan de behoeften des tijds. Door het oprichten van een groote feesthalle, in 't centrum van het moderne stadsleven, verrichte het Antwerpsch gemeentebestuur een goed werk, waarvoor kunstenaars en kunstlievenden dankbaar mogen zijn.

Over de eigenlijke architectuur van het gebouw valt alsnog niet goed te oordeelen. De zaal ligt achter winkelhuizen, die nog niet voltooid zijn, en vertoont aan de straat alleen een ingangspoort ; binnenin krijgt men niets te zien dan betrekkelijk lage houten schutsels, met velums overspannen, waarboven de zich hoog welvende koepel van glas en ijzerwerk vrijwel onzichtbaar blijft. Een zaal, opzettelijk voor tentoonstellingen ingericht, en als dusdanig te beoordeelen, is dit dus niet. Het is een reusachtige halle, waaruit de houten beschotten bij gelegenheid kunnen verwijderd worden, en die dan als concertzaal of wat ook kan gebruikt worden.

Overigens heeft de doelmatigheid der inrichting daardoor niet te lijden. Het licht is er goed en in de kleine hokjes komen de meeste schilderijen beter tot hun recht, dan in menige groote museumzaal.

Nu de Tentoonstelling zelf.

Het was een tentoonstelling van Antwerpsche artisten, d. w. z. dat men zich, in principe, beperkt had tot dezulken, die

gewoonlijk in de Provincie Antwerpen verblijf houden.

Of men zijn werk moest introduceeren met een getuigschrift van den policiecommissaris, weten wij niet. Maar in ieder geval betoonde de jury zich, tegenover onze poorters, zeer breed, en er werden, indien ik mij niet vergis, alleen schilderijen afgewezen wegens plaatsgebrek, *niet* wegens gebrek aan kunstwaarde. Dit was zooveel als een *revanche* voor sommigen, die op vorige officieele tentoonstellingen van een al te hervormingsgezinde jury den bons hadden gekregen. Deze tentoonstelling zou nu eens voor eenieder openstaan, zonder onderscheid van strekking of... verdienste — en, laten we maar bekennen dat ze al niet veel slechter was, dan zoovele andere tentoonstellingen van hetzelfde soort.

Het heeft weinig nut, om hier het koren uit kaf te zoeken, en stil te staan bij het paar dozijn werken, die, tusschen ruim zevenhonderd tentoongestelde nummers iets tot onzen kunstroem zullen kunnen bijdragen.

Wij vergenoegen ons met de verheugende opmerking, dat Antwerpen's kunstenaarsbent, quantitatief ten minste, voor geen andere uit den lande behoeft onder te doen. Waarlijk, de artiesten schieten hier als paddestoelen uit den grond en in den catalogus vonden we heel wat nieuwe namen. Wat het eigenlijke gehalte betreft, doet zich een eigenaardig verschijnsel voor. Antwerpen vertoont, — misschien wel door haar groot verleden — in kunstopzicht zeer conservatieve neigingen. Dit wil zeggen dat een kunstsoort, dat overal elders heeft uitgediend, hier nog hardnekkige beoefenaars en... koopers vindt. Daarnaast treft men kunstenaars aan, die meer meegaan met den geest van den tijd. Doch dezulke zijn hier meestal *volgelingen*, die van elders hunne impulsie ontvingen, geene leiders, — zoodat we tusschen seniele aanhangers van een ten doode opgeschreven kunstsoort, en jeugdige voorstanders van een nieuwere richting, bijna vruchteloos zoeken naar een sterke een forsche persoonlijkheid, die op haar midden en haar tijd een eigen stempel zou kunnen drukken.

Men behoeft dit niet als een jammerklacht op te vatten. Wij hebben het grootste vertrouwen in Antwerpen's toekomst als kunststad. Maar we geloven dat we leven in een tijd van overgang, tusschen een « gisteren » en een « morgen », en dat er nog heel wat water langs onze lage Scheldeoevers zal moeten stroomen, eer die weer tot een hoogen, rijken kunstbloei zullen bevrucht zijn. B.



UIT BRUSSEL



TENTOONSTELLING VAN « VOOR DE KUNST » De tentoonstelling van den Kunstkring « Voor de Kunst » is dit jaar niet schitterend geweest. Behoudens enkele uitzonderingen bleven de meeste der exposanten beneden hun eigen peil en kwamen met niets nieuws voor den dag. Geen enkele heeft zich zelf overtroffen. Zij op wie we 't meest rekenden hadden zich onthouden of hadden beter gedaan met dit te doen. Fabry van wien we ons nog de prachtige decoratieve paneelen herinneren, waarvan *de Dans*, door de stad Brussel aangekocht, de groote trap van het Munt-theater versiert, stelde een interessante *Indruk uit Italië* ten toon, die edel gezien en zeer schoon van stijl was, maar tamelijk onbehagelijk van kleur. Ciamberlani was er met een kranig opgevat karton, fragment van een versieringsontwerp. Langaskens — een beginner — had vele doeken uitgestald, waarvan de meeste niet meer dan zinnebeeldige embryoes waren maar waarvan enkele goed opgevatte brokken ons toch een temperament hebben geopenbaard.

Amédée Lynen, was een van de weinige kunstenaars in den groep, dien ik zonder voorbehoud heb kunnen bewonderen. Hij is een meester-teekenaar en een weergaloos humorist, bij wien het heilig vuur nooit huscht in canailleuse gemeenheid, die een vlek op onze meeste schilders werpt, welke aanspraak meenen te mogen maken op geest en satire.

Dierickx was er met een stuk vol diep gevoel, dat zich volkomen aan den titel

Droefheid aanpaste. Baes, Fichefet, Viérin, Opsomer, Viandier en Van Holder hadden eveneens verdienstelijke stukken geëxposeerd.

Noemen we dan nog de beeldhouwers Rousseau en Boucquet en Philip Wolfers, die de edelsmeed-, juweliers- en emailleerkunst weer heeft doen herleven.



IN DEN KUNSTKRING volgen de tentoonstellingen elkaar onafgebroken op, maar zonder zich ooit boven 't middelmatige te verheffen en in ieder geval niet boven dat banaal talent, dat niet veel meer dan marktgeschreeuw is en waar men niets nieuws meer van weet te zeggen. Af en toe, bij gebreke aan eenige héel diepe of héel hooge kunst, komt men dan eens den een of anderen kranigen werkman tegen, een dier sensueele lekkerbekken wien, op de wijze der Kleinmeesters van vroeger dagen, het schilderen in het bloed zit. Zoo is bijv. de heer Smeers, in het bezit der meeste kwaliteiten, waaruit men groote schilders maakt, het ontbreekt hem enkel aan fantasie en scheppende verbeelding.

Al die wonderbaarlijke impressies verheffen zich nooit boven 't ambachtelijk kunnen. Het blijven altijd preludieën, maar we wachten vergeefs op het concert. Of werden deze meesterlijke studieën ons alleenlijk aangeboden ter voorbereiding op de geneuchten van het *schilderij*, van het echte schilderstuk, zooals een kunstenaar van 't talent van Smeers ons verschuldigd is.

Onder het overstelpend heer onzer doekbekladders verdient Pinot mede een loffelijke vermelding. Hij is wellicht minder virtuoos dan de heer Smeers, maar hij schijnt meer bekommerd om een kunst, die zich niet uitsluitend bepaalt tot het uitvoeren van bravoerstukken. Onder de volmaakte techniek trilt toch ook een zekere aandoening.

Eveneens in den Kunstkring is ook een mooie tentoonstelling geweest van Mevrouw Gilsoul-Hoppe, van wie ik vooral een heerlijk Vlaamsch *Binnenhuis* heb bewonderd — een echt schilderij, en dat is niet weinig gezegd in dezen tijd van schetsen en vingeroefeningen.

G. E.



UIT PARIJS

TENTOONSTELLING VINCENT VAN GOGH IN DE « GALERIE BERNHEIM »



De impressionnistische kunst is nu zoo goed als akademisch geworden en het publiek staat doodgewoon, alsof alles in de rechte orde was, te kijken naar het ergerlijkst gesmeer en de meest verregaande, rauwste kleurenbaldadigheden. Schilderijen, die in dagen, die nu reeds lang vervlogen schijnen, — ik bedoel twintig jaar her, zoo snel verandert alles op heden, — den schijn van al te gewaagde nieuwigheid hadden, en heftige gedachtenwisselingen deden ontstaan, loopen gevaar, te blijven hangen, zonder dat iemand er bij verwijlt. Maar de naam van van Gogh blijft steeds voortsuizen in ons oor: hij is ons welbekend, wij weten, dat hij een rechtzinnig kunstenaar was en goedhartig, dat hij met hartstocht aan zijn kunst verkleefd was en wèl trachtte te doen zonder bijgedachte omtrent eer en voordeel: men sla er zijn brieven op na (1). Hebt gij die roerende, zwaarmoedige brieven gelezen? Weinige geven sterker de zielsnood weer van den modernen kunstenaar: weifelingen, aarzeling, twijfel, lijk van Gogh ze heeft gekend, randen hem aan, tenzij hem de ijdelheid in ongeneeslijke onbewustheid voort doe leven; hij tast in het donker rond, spant zich in om den rechten weg te vinden; hij moet zich aan alle valsche leering ontworstelen ingeval hij akademisch onderricht heeftge had; indien niet, een eigen techniek zien te vinden en alléen het werk van verscheidene eeuwen volbrengen; hij moet door eigen oogen leeren zien, struikelende over een hoop theoriën, die hem verhinderen in eenvoud de zaken aan te blikken. Er is veel innerlijke kracht toe noodig om zulke hinderpalen te boven te komen. Het is inderdaad te verklaren, hoe iemand, zoo rechtzinnig en met zulk ontwikkeld gevoel als hij, iemand, wiens hart zoo hoog was, de hand aan zichzelf heeft geslagen.

(1) Verschenen in *Le Mercure de France*, (1893 en vlg.) en in *Van Nu en Straks*, (1ste reeks Nr 3).

Het is bekend dat van Gogh omtrent 1880 begon te schilderen en in den beginne onder den invloed der Hollanders, vooral van Israëls, stond : in dien tijd bekritikeerde hij de kunstenaars, die niet dan heldere tonen verkozen en nooit schenen te willen schilderen dan tusschen 11 en 3 uur. Maar toen hij zich in 1886 te Parijs had gevestigd, werkten de impressionnisten sterk op hem in. in het Zuiden van Frankrijk, waar hij van 1888 tot 1890 woonde, ontstonden de schilderijen met de tot het uiterst gedreven toetsen, de schreeuwende kontrasten, het gebrek aan lucht en diepte, die opvallen in zijn laatste periode. Uit die werken voornamelijk bestond de tentoonstelling in de Bernheim-Galerie. In zijn brieven gewaagt hij van verschillende tentoongestelde schilderijen en het is de moeite waard, die werken met de daartoe staande teksten te vergelijken. B. v. is het *Café de Nuit* brutaal en kinderachtig bont geschilderd, de figuren vallen uiteen, biljarden tafels vergrijpen zich leelijk aan de wetten der perspektief, de stralen der lamp worden allernaiëfst weergegeven en hebben niets van hun onstoffelijkheid behouden. De lezer staat niet weinig verwonderd, als hij verneemt dat de kunstenaar beduidde, dat « een herberg een plaats is, waar men te gronde kan gaan en tot waanzin en misdaad vervallen » en dat hij wenschte te doen voelen « iets als het donkere verderf, dat huist in een kroeg, wel te verstaan onder den schijn van een vreugd, lijk bij Japanners, en van een Tartarin — goedleefsheid ». — Men blijve verder staan voor zijn *Slaapvertrek* : naar zijn oordeel moet de kleur « vereenvoudigd, de voorwerpen in strenger stijl doen voorkomen en zoodoende de rust en den diepen slaap in het algemeen influisteren... De lijnen der meubelen moeten uitdrukking zijn van onverstoorde rust ». Geen oogenblik vermoedt men het bestaan van al die literaire en symbolische bedoelingen bij den aanblik van het schilderij, dat eer gelijkt aan een gekleurde prent, werk van een wetende, die zijn best doet om van niets te weten.

Naast die nauwgezet bewerkte stukken, vinden wij een aantal schilderijen, zooals van Gogh er voortbracht in één zitting, op één dag, zonder ze naderhand over te doen. Hij dacht dat « als hij er zoo honderd maakte, er toch wel eenige goede onder zouden zijn ». In waarheid zijn er meer slechte dan goede bij! Maar bij nader toezien, treft men er hoedanigheden in aan, die verborgen liggen onder de vlugge en brutale uitvoering : hier vindt men een bewogen lijnenrythme, daar trekken, scherp naar het leven, ginds een koor van kleuren, al te vluchtig weergegeven, maar onderling juist aangebracht.

Van Gogh zelf begreep dat het niet meer dan studies, schetsen en geen ten einde gebrachte werken waren. « Ik zoude mij tien jaar lang willen oefenen, door niets dan door studies, om één schilderij of een paar van de figuren te maken ». Hij gevoelde, dat hij met de traditie niet af moest breken en al het vroeger gevondene verwerpen zoodra iets nieuws werd ontdekt : « Laat het heilige Impressionism zijn wat het wil, maar ik zou toch gaarne dingen doen, die het vorige geslacht, Delacroix, Millet, Rousseau, Diaz, Monticelli, Isabey, Decamps, Dupré, Ziem, Jongkind, Israëls, Mauve, en menig andere : Corot, Jacques... konde verstaan. » Hij wenschte « de kleur met den vorm te versmelten ». Zou het hem wel gelukt zijn op een leeftijd, dat de tegenwoordige kunstenaars doorgaans hun volle rijpheid eerst bereiken om en bij de vijftig? 't Is twijfelachtig, want hem ontbrak veel, de allereerste onderlegdheid, een klaar begrip omtrent het na te streven doel, de macht van het genie. Te oordeelen naar de honderd schilderijen in de Bernheim-Galerie, moet hij in zijn derde periode, die, waarin hij alles het verste doordreef, zijn krachten en zijn bedrevenheid niet hebben weten te ordenen en saam te doen vloeien in zulke mate als noodig is, om een stuk van hooge waarde in het licht te brengen. Wat hij vroeger, van 1886 tot 1888, te Parijs verrichtte, laat, zoo bescheiden als het is, een beteren indruk, omdat het beter evenwicht houdt. Een der beste stukken uit dien tijd is het schilderij *De Verwelkte Zonnebloemen*, in dit tijdschrift gereproduceerd (Juli 1904): het uitzicht der bloem is goed weergegeven en de schilder heeft op uitstekende manier partij getrokken van de ornamentale motieven, die zij hem ten dienste stelde.

De eerste periode is niet voldoende ver-

tegenwoordigd: er zijn slechts enkele stukken te zien, ontstaan te Nuenen. J. M.



□ □ UIT ROTTERDAM □ □

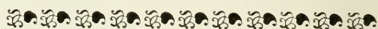


OTTERDAMSCHE KUNSTKRING ⚘ TENTOONSTELLING VAN HEDENDAAGSCHE FRIESCHE KUNSTNIJVERHEID (23 FEBR.—15 MAART) ❧ Van deze hoofdzakelijk voor den verkoop gearrangeerde tentoonstelling valt niet veel te zeggen. Voorwerpen als deze schijnen wel uitsluitend geproduceerd te worden, om aan de binnen- en buitenlandsche vraag naar dergelijke bonte rariteiten te voldoen. Welk nut, anders dan dit uitsluitend commerciëele, het natrekken b. v. van de naïeve grotesken der Hindeloper tafels heeft, is me niet recht duidelijk. De oude modellen in hun eigen omgeving waren goed en wel; de nieuwe copieën uit hun milieu gerukt en in een modern allegaartje geraakt verliezen daar eigenlijk hun karakter van gebruiksvoorwerpen. Een uitzondering moet gemaakt worden voor het gedreven zilvergoed, waarvan echter maar weinig een specifiek-Friesch karakter toonde.



ROTTERDAMSCHE VEREENIGING «VOOR DE KUNST» ⚘ TENTOONSTELLING VAN SCHILDERIJEN EN TEEKENINGEN VAN MODERNE HOLLANDSCHE MEESTERS ⚘ (26 FEBR.—15 MAART) ❧ De heer G. L. M. van Es, bezitter van een aantal goede moderne werken, heeft de welwillendheid gehad een deel van zijn collectie ter bezichtiging aan bovengenoemde vereeniging af te staan. Jaap Maris is er vertegenwoordigd met twee rijpe studies, o. a. eene voor het bekende gezicht op Dordrecht met de kerk in den linkerhoek boven het zware geboomte uit. Door het rijke contrast van den blijden blauwen zet in de lucht en de prachtiggemodeleerde wolken met de grommenddonkere stadsmassa schijnt het op het eerste gezicht kleurrijker dan het is: bijna-monochroom bruin met pittige licht-accidentjes van room-wit en even-oranje. Zijn onnavolgbaar talent, om met haast onnaspeurbare middelen de constructie van een stadsgeval te suggereeren, komt hier op het overbluffendst uit. Van J. H. Weissenbruch een groote aquarel, *Strandgeval*, uiterst dun in de verf, waarin de vochte atmosfeer en het narrige, druilige licht voortreffelijk gegeven zijn. Een *Drinkende koe* van Mauve, vlot opgezet, maar in enkele partijen fijn doorwerkt, innig en teer van groen, zooals hij dat in zijn beste oogenblikken wezen kan. Witsen heeft er een buitengewonen *Winter*, grootsch van verschiet, waarin de verschillende waarden van wit prachtig tegen elkaar gezet zijn; de rustige, bezonken stemming heeft niets van dat vermoeide, dat in zijn latere werk niettegenstaande de degelijke kwaliteiten vaak te bemerken valt. G. Poggenbeek met drie goede studies; W. de Zwart met een donkerkleurig, iets naar het Fransche trekkend *Marktplein*; G. H. Breitner met een *Japansche vrouw* in rood, een kleur, die even vloekt (het schilderij moest trouwens een andere lijst hebben); Albert Neuhuys met een voortreffelijke aquarel *Moeder met kind* Bauer's groote aquarel, een van zijn bekende Oostersche voorstellingen, is zooals gewoonlijk een knap maar vrij onverschillig ding, wat bont in de kleur en onklaar in de groepeering. Van De Moor zijn er een paar kleine fantasietjes, waarvan vooral het eene, twee onbegrijpelijk acteerende figuurtjes, toch maar heel zwakjes is.

Over het geheel een aangenaam en door zijn overzichtelijkheid ook wel leerrijk tentoonstellinkje.



KUNSTHANDEL OLDENZEEL ⚘ TENTOONSTELLING VAN SCHILDERIJEN, TEEKENINGEN EN ETSEN VAN W. DE ZWART (Half Februari—Half Maart) ❧ Over De Zwart's schilderwerk heb ik het vorig jaar naar aanleiding van een tentoonstelling bij Reckers reeds gesproken. Zijn zwaarheid, zijn wreedheid in de kleur bleef me ook nu weer hinderen; maar bij de kracht en de cordate zelfbewustheid van zijn voordracht dient men deze onaangename eigenschappen op den koop toe te nemen. Zijn stemmingen zijn ten slotte even-

goed genomen uit de Hollandsche natuur, als de fijnere en warmere van anderen en voorkeur voor dit of dat in iets volkomen persoonlijks. — Als teekenaar en etser kan hij met de besten vergeleken worden: zijn opzet is uiterst vast en krachtig, zijn lijn gedurfd en vaak van groote zwierigheid, zonder gemaniëreerd te worden. Wat hij in zijn schildering opzettelijk schijnt onderdrukt te hebben: het pogen om aangenaam te zijn en te behagen, — iets wat evenzeer den schilder als naar aloud klassiek maxime den dichter vrijstaat, — het maakt zijn grafische werk dubbel aangenaam voor wie er voor het eerst mee kennis maakt. En het is wellicht goed, van het laatste uit te gaan om tot een betere en billijker waardeering van het eerste te geraken. R. J.



▫ KUNSTVEILINGEN ▫

OPENBARE VERKOOPING DER SCHILDERIJEN, TEEKENINGEN EN ETSEN, NAGELATEN DOOR WIJLEN THEOD. VERSTRAETE ✣ IN DE KUSTZAAL FORST, TE ANTWERPEN, OP 10 MAART 1908



IET zonder een gevoel van diepen weemoed betrad men de zaal, waarin men voor de laatste maal een zestigtal schilderijen, een dertigtal lijsten met teekeningen en evenveel etsen van den grooten meester vereenigd vond.

Het waren werken van nogal ongelijke waarde: — sommige uit vroeger tijd, met een wat koud, grijsachtig licht; latere, met felle, vroolijk schitterende kleuren, en ook enkele van de laatste jaren, toen men in zijn kunst als 't ware reeds de sporen ontdekte van de kwaal, die dit groote talent allengs ondermijnde, maar waarin de weemoed soms tot het aangrijpend-pathetische opsteeg.

De Catalogus volgend, vermelden we hier enkele der doorgaans betrekkelijk hooge prijzen; N° 1, *De Kerk te Schoore*, voor ons een der beste van de hier aanwezige werken frs. 4950.—; N° 3, *In 't Peersbosch*, een monumentaal stuk, met frs. 7700.— goed maar niet te hoog betaald; N° 7, *Nacht te Brasschaet*, een zeer fraaie maanlichtschets, frs. 2090.—; N° 8, een kleurige *Zeeuwsche Boomgaard*, frs. 3300.—; N° 12, *Augustusochtend te Blankenberghe*, een groot zeestuk, in Verstraete's *Œuvre* nogal ongewoon, frs. 4950.—; N° 17, *Beek in het Bosch*, fr. 2420 —; N° 18, *Mijn buurman de Hovenier*, frs. 5940.—; N° 21, *Klopjacht* frs. 3740.—; N° 27, een teedere *Avondstemming*, frs. 3300.—; N° 31, *Hoek van een vijver*, frs. 7150.—; N° 42. *Rhododendrons*, frs. 3300.—; N° 43, het *Koewachtertje*, een voor onzen smaak wat te bont gekleurd stuk, frs. 3520; N° 47, *Boord eener Rivier*, een zeer belangrijk stuk, frs. 6050.—; N° 53, *Dorp te Schoore*, frs. 2759.

De zeer knappe en doorgaans weinig bekende teekeningen van den meester, gingen o. i. niet zeer hoog: zelden boven de 100 fr.; een schetsenboek uit Calmpthout deed fr. 275.—. De etsen gingen daarentegen vrij hoog: van 50 tot 110 frs. De totale opbrengst bedroeg frs 97,300.—. X.



BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

PETER BRUEGHEL DER AELTERE ✣ KIRMES MIT TANZENDEN BAUERN ✣ KOMBINATIONSDRUCK UND VERLAG DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN ✣ PREIS: 30 KRONEN



LEURENREPRODUCTIE is bepaald aan de orde van den dag. Terwijl de z. g. « driekleurendruk » ondanks al de moeite welke daaraan wordt besteedt, ons nog steeds onbevredigd laat, wordt ons hier onder de eenigszins vage benaming « Kombinationsdruck » weer wat anders aangeboden De grondslag van deze reproductie schijnt een fototypie of fotolithografie te zijn, waarop de kleuren dan in steendruk werden aangebracht. Dus meer een voortwerken in den geest der gewone chromolithografie, wel met behulp der fotografie, maar waarin de combinatie der kleuren toch hoofdzakelijk handwerk blijft — terwijl dit in den driekleurendruk zoogezegd automatisch geschiedt.

Ondanks het scepticisme, dat we tegen

de kleurenreproductie van oude schilderijen nog steeds blijven voeden — moeten we bekennen, dat hier een zeer te waardeeren uitslag werd verkregen. Brueghel's vlakke, scherp-omlijnde kleurpartijen waren zeker bij uitstek geschikt, om in een dergelijke reproductie tot hun recht te komen. Bovendien had men het origineel, dat in het Weensche Museum hangt, op de Hof- und Staatsdruckerei aldaar vlak bij de hand, en konden de verkregen resultaten voortdurend aan het echte schilderij worden getoest. Door de zeer groote afmetingen van deze reproductie (85 × 58 cm.) behoefde er ook van het detail niet veel verloren te gaan. Op deze wijze werd dan een afbeelding verkregen die, zoo niet in volstrekten zin getrouw te noemen — dan toch als geheel de kleurengamma van het origineel zeer nabijkomt, en b. v. als kamerversiering een zeer prettigen indruk kan maken. Nóch het wezenloos-vervelende van een ouderwetsche chromo, nóch het leugenachtig-getrouwe van een driekleurenprent bederven hier den indruk.

De afbeelding bevredigt ons in dezelfde mate als een goede akwarel of pastel, door een handig copiïst naar het origineel gemaakt.

Wanneer wij ons in de kunst van den ouden Breughel willen verdiepen, dan zal een eenvoudige fotogravure, als b. v. die van de Photogr. Gesellschaft ons toch steeds dichter tot hem doen naderen. Maar wie een vroolijke kleurenvlek in zijn kamer wenscht, en zélf geen oorspronkelijk werk kan koopen, zal zeker niet beter kunnen kiezen dan deze fraaie prent der Weensche Hof- und Staatsdruckerei. B.



hem siende waende dat hij een ghardenier hadde gheweest ende seyde

Houtsnede uit « Leven ons liefs heren Jhesu Christe ».

HANDSCHRIFTEN UND DRUCKE DES MITTELALTERS & DER RENAISSANCE — KATALOG 500, ANLAESSLICH DES 120 JAEHRIGEN BESTEHENS DES ANTIQUARIATES, JOSEPH BAER & Co HERAUSGEGEBEN — III TEILE MIT 15 TAFELN UND 154 TEXTABBILDUNGEN — FRANKFURT AM MAIN, JOSEPH BAER & Co, HOCHSTRASSE 6. 1905-1908

Deze met meer dan gewone zorg ineengezette en rijk geïllustreerde, volumineuse catalogus is niet alleen voor den bibliophiel een aangenaam bezit te achten, maar ook voor hen die belang stellen in de versiering van het boek en de houtsnede.

Het eerste deel geeft een overzicht van een collectie handschriften met en zonder miniaturen van de 11e tot de 16e eeuw, waaronder eenige zeer belangrijke, en over typografische inkunabelen van 1450 tot 1500. De laatsten zijn alfabetisch gerangschikt naar de steden; de persen van elke stad en de drukker van die persen, zooveel mogelijk in chronologische volgorde.

Een uitzondering op deze methode werd gemaakt voor het eerste nummer der inkunabelen, een buitengewoon goed geconserveerd exemplaar van het *Mainzer Psalterium*, hier genoemd *Psalterium Bursfeldense*, naar de Bursfelder Benediktijner-broederschap, waarvoor het gedrukt werd door Johann Fust en Peter Schöffer te Mainz in 1459. Aan de beschrijving van deze, ook om zijn in kleuren gedrukte initialen, zeer merkwaardigen foliant worden 4 bladzijden gewijd. Een reproductie van het impressum wordt op een buitentekstplaat in rood en zwart afgedrukt.

Von Kochkreuttern/Gemüse/Wurtzlen/
Vnd etlichen Samen/so man pflegt zuniessen.



HANS WEIDITZ: Houtsnede.

In ditzelfde deel komen ook eenige Zuid- en Noord-Nederlandsche inkunabelen voor uit Brussel, Leuven en uit Leiden: *Leven ons liefs heren ihesu xpriste. Gheprent te leyden. Bi mij Hugo Jassoen... 1498. opten XXV. dach in Meye.* Dit boek is met ongeveer 50 houtsneden versierd, blijkbaar het werk van twee personen. Een prentje van de beste dezer twee, in gehalte nog al uiteenloopende soorten, krachtig van lijn en decoratief van opvatting, gaat hierbij. Verdere belangrijke drukken der bekende Duitsche persen en vooral van Venetiaansche drukkers: als Jenson, Renner en Ratdolt, en uit Rome o. a. van eene Martinus de Amsterdam en Johan Besinken.

Het tweede deel bevat eene opsomming van 951 drukken uit de zestiende eeuw met illustraties van Duitsche kunstenaars, die in zoover dit mogelijk was zijn geordend naar de namen der kunstenaars, waarvan ook korte levensdata worden gegeven, terwijl de bibliografische aanteekeningen tot het noodzakelijkste zijn beperkt.

Onder deze nummers zijn weder zeer gezochte en merkwaardige werken met versieringen en prenten van meesters als Dürer, Beham, Cranach en Holbein zoowel als van minder bekende monogrammisten uit het bloeitijdperk der houtsnijkunst. Van Hans Weiditz, bijgenaamd de Petrarca-Meister, een blijkbaar gezochte en productieve teekenaar en vormsnijder komen niet minder dan zeventig nummers voor, waaronder slechts enkele duplicaten. Een smakelijk staal van diens werk geven wij hierbij uit nr 1336 *Dryander, Artzenei Spiegel* en ook komt het voor, bewijs dat toen reeds een vrij algemeene cliché-handel werd gedreven, in N° 1390*a*, *Platina, Von der Eerliche/zimlichen, auch erlaubten Wolust des leibs, Sich inn essen, enz.*

Het derde deel op gelijke wijze bewerkt als het vorige bevat drukken met illustraties van Fransche, Italiaansche, Vlaamsche, Hollandsche en Spaansche kunstenaars. Bij de Fransche uitgaven o. a. *Les quatre filz aymon* door *Renaud de Montauban*, te Lyon gedrukt in 1506. Een zeer zeldzame en kostbare uitgave, waarvan noch de Bibliothèque Nationale noch het Britsch Museum een exemplaar bezitten. Bij de Nederlandsche drukken vele van Plantijn en kopergravures van Lucas van Leyden. Eenige titelbladen

van Fransche en Spaansche drukken, prachtig dekoratief van vulling, doen ons weder te meer betreuren de, sindsdien bijna uitsluitend technische, vooruitgang der boekdrukkunst.

Een literatuuropgaaf en een zaakregister vergemakkelijken het naslaan in deze in menig opzicht gelukkige publicatie, van het bekende antiquariaat.



LETTERBOEK VOOR DEN TEEKENAAR EN AMBACHTSMAN DOOR K. VAN LEEUWEN, LEERAAR M. O. M[1] EN M[2]. VIEREN-VIJFTIG PLATEN IN KLEURENDRUK MET TOELICHTING EN OMSCHRIJVING. UITGEGEVEN DOOR G. SCHREUDERS TE BENNEKOM (G.)

Dit jongste werk van den bekenden kunstnijveraar en leeraar, onderscheidt zich in hoofdzaak van andere bestaande voorbeelden-werken op dit gebied, dat het niet zooals deze, verschillende a. b. c.'s geeft die dan op goed geluk maar gevolgd moeten kunnen worden, maar doordat alle er in voorkomende letters en cijfers zijn geteekend op een lijnenschema van vierkant en cirkel en de daarin getrokken diagonalen en onderverdeelingen. Op deze wijze is een zekere vormenéénheid, een gelijkheid in de verhouding in de onderdeelen der letters doorgevoerd, welke ten hoogste bevorderlijk is voor de rustige éénheid van het alphabet. Er is hier dus niets aan het toeval overgelaten, en met liniaal en passer zijn de meeste letters te teekenen.

Wel vindt men hier geen groote verscheidenheid van lettervormen, maar waar deze verscheidenheid zoo vaak leidt tot allerlei wanstaltigheden, kunnen wij deze betrekkelijke soberheid een deugd roemen.

Behalve eenige variaties van verschillende letterdikte van de zoogenaamde blokletter heeft van Leeuwen ook andere romeinsche typen geteekend, waarbij de vorm soms zeer gelukkig uit de constructie is voortgekomen. Ook treft men er de bekende geconstrueerde a. b. c 's in door de Bazel en Lauweriks, jammer genoeg, slechts in kapitalen ontworpen.

Om als voorbeelden van goede letter- en woordenverdeeling te dienen alsook om de juistheid van zijne hieronder nader aangeduide stelling aan te toonen, nam van Leeuwen eenige reproducties op van mooie oude opschriften, voorkomende op gothische en romeinsche gedenkteekens, penningen en zegels, die ons doen zien hoe schoon dergelijke opgaven kunnen worden opgelost.

De letterconstructie van Dürer uit diens werk: *Underweysung der Messung, mit dem zirckel un richtscheyt, Nürnberg 1538*, is bekender dan die van Geoffroy Tory uit diens boek: « *Champ Fleury* ». *Au quel est contenu Lart & Science de la deue et vraye Propertion des Lettres Attiques, dit autrement Lettres Antiques, & vulgairement Lettres Romaines etc. etc. Paris 1529.* Maar die van den laatste wint het in bruikbaarheid en vormschoonheid. Aan de hand van wat deze beide zestiende-eeuwers en de Italiaansche architekt Serlio, in navolging van den Romein Vitruvius, er van ver telt, besluit van Leeuwen: « Na deze toelichtingen is thans voldoende aangetoond, dat harmonische éénheid in het alphabet moet verkregen worden met behulp van meetkundige figuren, waarbij de lettervorm berust op positieve gegevens. Hierdoor was het alleen mogelijk, dat de oude Romeinen over geheel Europa, van de Zwarte- tot de Noordzee één lettertype bezaten, dat we een zelfde schriftéénheid waarnemen in de Middeleeuwen en evenzoo op de monumenten der Renaissance ».

Het is wellicht doordat wij de gothische letter geheel ontwend zijn, dat de daarvan gegeven voorbeelden minder gelukkig zijn geslaagd. Zij zijn hier en daar wat schriel, vooral de s, en te veel geconstrueerd. Dit zelfde zou bij nog enkele letters te bemerken zijn en zonder nu op het overigens zoo sympathiek en smaakvol uitgevoerde werk iets af te dingen, lijkt ons dit toch een vingerwijzing, om toch vooral de constructie hulpmiddel te doen blijven.

Nog dienen wij te vermelden, dat dit werk niet wil geven, voorbeelden voor de *gedrukte* maar voor de *geteekende* letter, waardoor dan ook sommige lettercombinaties, die in den boekdruk niet uitvoerbaar zouden blijken, hier wel gebruikelijk kunnen geacht worden. Ook de ontwerpen voor sierletters en initialen zijn te loven.

DE R.



DIRICK JACOBSZ. VELLERT

SCHILDER VAN ANTWERPEN [1]

III

VROEGE TEEKENINGEN



ij de bespreking van Vellert's prentkunst trachtte ik aan te toonen hoe deze in een betrekkelijk kort tijdsverloop, hoogstens een zevental jaren, van 1520-1526, ontstond. Dat er van vóór 1520 hoogstwaarschijnlijk geen prenten van zijn hand bestaan, behoeft ons niet te verwonderen. Eerst na het bezoek van Dürer en Lucas aan Antwerpen zal de glasschilder op de bewerking van de koperen plaat gedurende eenigen tijd zijn lust hebben gesteld. Wel verwonderlijk echter is het feit dat van de 16 (²) tot nu bekende en door Glück beschreven teekeningen geen vóór 1523, geen ná 1532 valt, terwijl daarvan zeker 7, hoogstwaarschijnlijk 10 in het eene jaar 1523 onstonden (³). Wanneer men zich van dit feit rekenschap gegeven heeft, zal men allicht tot de conclusie komen dat Vellert vóór en ná de twintiger jaren — toen zijn prenten hem het signeeren tot een vastere gewoonte maakten — zijn werk zelden geteekend heeft (⁴), maar tevens dat zijn stijl van vóór 1523, van ná 1532 zoo verschillend was van die welke hem in den tusschen die jaren gelegen tijd

¹ Zie *Onze Kunst*, Deel X, blz. 127, (December 1906) en Deel XI, blz. 109 (Maart 1907).

(² De door Glück aan Vellert toegeschreven en afgebeelde doodendans-teekening pl. VII acht ik niet van zijn hand. In de teekening van het Londensche Prentenkabinet, een donateur onder de hoede van St. Barbara geknield voor Maria, Anna en het Kind, die Glück eveneens afbeeldt en voor een werk uit den vroegen tijd, 1510-1515 houdt, zie ik een copie of een doortrek van een iets latere teekening. De rozige kleur der het papier dekkende verf en de plaatsing van het monogram buiten den cirkelomtrek komen mij te verdacht voor. De zeer slechte toestand van het blad sluit echter een beslist oordeel uit.

³ Zeven dragen het jaartal 1523, één 1525, één 1532, terwijl Glück van de overigen nog vier (waarvan m. i. drie terecht), ongeveer 1523 dateert, en twee in het jaar 1532 plaatst waar ik eerder aan 1522 zou denken.

⁴ Te opvallender is de volledige naamteekening en dateering op zijn ruitje van 1517. Men vergete echter niet dat we hier met een voltooid kunstwerk te doen hebben terwijl de teekeningen meestal slechts de materialen waren voor verderen arbeid.

kenmerkte, dat ze zonder dat teeken moeilijk herkenbaar was. Dat die conclusie zeer veel kans heeft juist te zijn, tracht ik allereerst voor Vellert's vroegen tijd, welke dan van 1511, het jaar dat hij als vrijmeester in het Lucasgild trad, tot het jaar zijner kennismaking met Dürer, 1521, gemeten wordt, aan te toonen. Reeds dadelijk zij echter verklaard dat geen volkomen zekere werken uit dien tijd — het ruitje van 1517 en een zeer belangrijke mij onlangs bekend geworden teekening van 1520 uitgezonderd — mijn betoog kracht kunnen bijzetten. Ik zal — het gevaarlijk verzwakkende woord moet er uit — bijna uitsluitend stijl-critische argumenten moeten aanvoeren.

Reeds eenigen tijd zag ik in de groep van werken die Glück om het temperabeeld der Tiburtijnsche Sibylle in de Weensche Academie rangschikte iets van die bewegelijkheid — der handen vooral — van dat streven naar ietwat geaffecteerde gratie ook, welke Vellert's wat zwaarder geworden werken toch nog altijd kenmerkt en waarop wij bij de bespreking der teekeningen uit de twintiger jaren nog zullen wijzen [1]. Bij de rijk in overgangsstijl geornamenteerde architecturen der reeds met een enkel woord vermelde teekening in de Albertina welke de te midden harer jonkvrouwen badende Bathseba te zien geeft, kwam het mij voor dat architectuur en ornament wel de vroege vormen van Vellert's bouwsels en siermotieven vertoonden. Steeds scheen het mij bovendien toe dat het moeilijke vraagstuk der vroege « Bles » werken ook van Vellert uit benaderd moest worden. Zoo gebeurde het dat toen ik in Fransche werken over glasschilderkunst naar ramen van Vellert zocht, de afbeelding van een raam in de Parijsche kerk van St. Gervais onmiddellijk mijn aandacht vasthield. In het groote venster dat beneden het oordeel van Salomo en in de tympaan drie andere episoden uit zijn leven : het offer der stieren, Gods verschijning in den droom en het bezoek der koningin van Saba, geeft, vielen mij vooral enkele figuren van dit beneden gedeelte op. Ter linkerzijde : Salomo met zijn bewogen handen en naast hem het tegen donker fond sterk afstekende gezichtsprofiel en op den voorgrond de groote eveneens van terzijde geziene grijsaard ; meer naar het midden de vóór Salomo smekend geknielde goede moeder met de nerveuze vingers — de linkerhand der Samaritaansche aan de put op Vellert's prent (B. 6)! — en de op zijn rug geziene jonge man geheel rechts [2] deden mij, hoewel het raam 1531 gedateerd is, tot een « vrij vroegen Vellert » besluiten.

[1] Men zie nu al vast de door Glück gereproduceerde teekeningen. Ook aan Vellert's prenten B. 5, 6, 10, 13 en 18 waarvan de drie laatsten in onze beide vorige artikelen werden gereproduceerd, en aan zijn ornament kan men zich trouwens onze bedoeling verduidelijken.

[2] Den stand zijner beenen meende ik mij te herinneren van een der ramen (boven het gestoelte) in de Catharynenkerk te Hoogstraeten. Ik heb deze herinnering echter nog niet kunnen controleeren.

Ik geloof dat de toeschrijving mij geluk bracht. Over het raam te zijner plaatse meer. Bij een bezoek aan Parijs vond ik in de teekeningenverzameling van het Louvre een op groenig geprepareerden grond met witte hoogsels uitgevoerde penteekening die ik, hoewel zich in dit opzicht mijn meening door latere vondsten wijzigde, eerst voor een zeer vroeg werk van Vellert hield, en die men zeker met de Weensche Bathseba in verband kan brengen. Merkwaardig omdat ze een nieuw licht werpen op de naar aanleiding der Bathseba gestelde vraag Leidsch of Antwerpsch, zijn de punten van overeenkomst vooral in den Herodeskop met het zijluik van Metsys' in 1511 voltooide Piëta. Voor het oogenblik is echter haar belang voor ons gelegen in een ander feit. In het Londensch prentenkabinet vond ik namelijk een groot aan Cornelis Engebrechtsz. toegeschreven carton eveneens met de pen op groenig fond, met witte hoogsels uitgevoerd, dat zooals ik elders aantoonde ([1]) met enkele wijzigingen voor het raam in St. Gervais werd gebruikt maar waarvan tevens de figuur der staande moeder in de Parijsche teekening werd overgenomen. De figuren der twee moeders zijn het die het werk iets ouder doen schijnen dan ik meen dat het is. De twee beulsknechten, het mollige knaapje, doen mij echter aan het jaar 1517 als vroegsten datum denken. Zoo doet ook de fraaie dwaas welke, vóór op den grond gezeten, zich met den hazewind vermaakt terwijl een molentje « als waarmee de kinderkens ommeloopen » naast hem ligt ([2]). Salomo's nar, een aardige vond in het raam van Salomo's wijsheid !

Het is nu deze teekening die, evenals het raam, door zijn aan de prenten herinnerende profielkoppen links, door den op den rug gezienen hellebardier rechts, door de knielende vrouw in het midden, door al die handen met de bewogen vingers, maar bovendien door den soms wat langzamen gang der lijn — de omtrekken van den hond ! — mij bevestigden in de meening, dat we hier een eigenhandige teekening van Vellert vóór ons hebben. Dat het onderwerp den meester die gedurende het jaar 1518 voor de eerste maal deken was van het St. Lucasgild, bezighield, behoeft ons niet te verwonderen. Het is toch bekend dat in de 1505 met groote pracht nieuw ingerichte schilderskamer, een der wanden werd ingenomen door een oordeel van Salomo, dat door het volgend rijm der gilde-rechtspraak ten voorbeeld werd gesteld :

Heer Dekens, Oudermans en Ouders altsamen,
Gheeft recht vonnisse, alsoo Salomon dede :
Aensiet gheen persoonen, arm, rijck, naar 't betame ;
Dordinantie onderhoudt hier ter stede,
Soo leefdy hiernamaals met Christum in vrede. ([3])

[1] Revue de l'Art Ancien et moderne, XXI page 393 v. v.

([2]) Wellicht een der vroegste illustraties van de spreekwijze « met molentjes loopen. » Stoett, Nederlandsche spreekwoorden nº 1326 noemt, meen ik, slechts latere.

([3]) Van den Branden : *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, pag. 81.

Het is niet onmogelijk dat het aan den pilaster links bevestigde schildje waarop men getracht heeft een signatuur te herkennen, een dergelijk rijm moest bevatten, hoewel een tweeregelige dateering met jaar en dag als op het ruitje van 1517 — het karakter der letters daar komt met dat der onleesbare teekens hier overeen — ook wel kan aangegeven zijn. Met dat ruitje (1) nu, Vellert's vroegste zekere werk, is de overeenkomst weliswaar niet in het oog springend. Men vergete echter niet dat de twee hoofdfiguren — wier sierlijke houding trouwens in den op den rug gezienen hellebardier wel een aequivalent vinden — naar Mantegna werden gecopieerd. De eenigszins op effect berekende behandeling van Mercurius' profiel — Rembrandt-belichting wordt zoo iets in tegenwoordig photographen-jargon genoemd — zal men in de teekening niet tevergeefs zoeken en wanneer men de origineelen eens naast elkaar kon houden, zouden de korte dikke haaltjes waarmee bij het op den triomfwagen zittend knaapje en bij de knielende moeder neusvleugel, mond en kin zijn aangeduid, naar ik vertrouw een beslissende overeenkomst vertoonen. Gemakkelijker te controleeren is misschien de verwantschap der twee jongetjes met de bijna vierkante hoofden, wier hemden de dikke beentjes bloot laten. Voor het kopje op de teekening vinden wij bovendien punten van vergelijking in wat wij Vellert's vroegste prentje genoemd hebben, het door Christoffel gedragen Christuskind (2). Wanneer we ons voorstellen hoe op de teekening voor die prent het kopje van Christus en de lichtpartijen daarvan moeten zijn aangegeven, zullen we ontdekken dat dat bijna niet anders kan gebeurd zijn dan geschied is in het kinderkopje op Salomo's oordeel. Het is merkwaardig hoe op dezelfde teekening rechts de grimmige van voren geziene krijgsknecht met zijn grof-sterken neus en onder den helm als loerende oogen het type van den Christoforus reeds voorgevoelen doet.

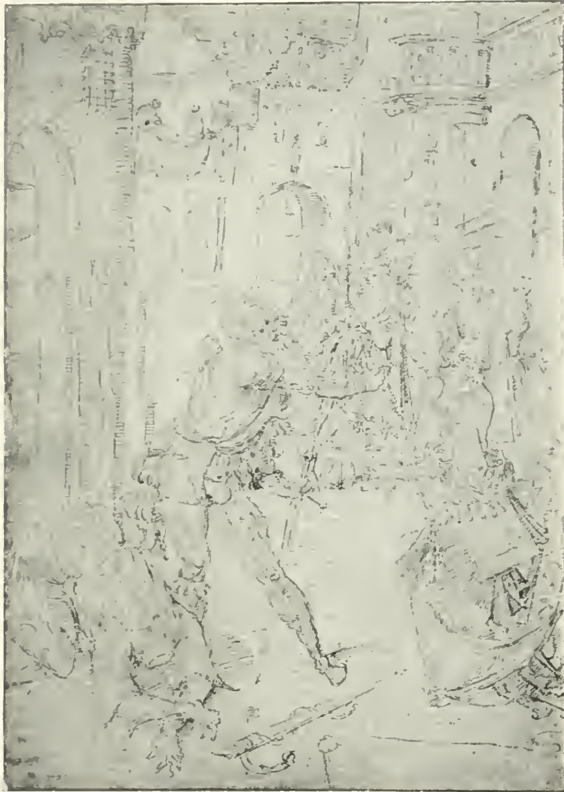
Waar de vormentaal in de twintiger jaren een andere werd, is de vergelijking met Vellert's latere werken zeer moeilijk. Dit geldt zelfs, hoewel in geringere mate, van die vroegste gesigneerde teekening die 1520 als jaartal en 9 Mei als datum draagt en die de Heer Moes onlangs in de Parijsche verzameling Edm. de Rothschild vond (3). Die teekening wijkt, wat het uiterlijk voorkomen der figuren betreft, de Heilige Drie-eenheid in het midden, Mozes en Petrus rechts en links, reeds af van Salomo's rechtspraak. Het is of na

(1) Men zie de groote reproductie bij Glück, Pl. I.

(2) Gereprod. in *Onze Kunst*, Deel XI, pag. 115. Het was mij toen ik het prentje als door mij terug gevonden publiceerde tot mijn spijt niet bekend dat Campbell Dodgson in een bespreking van Glück's artikel in de *Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* Beilage der « Graphischen Künste » 1902, pag. 82), het reeds deed afbeelden.

(3) Met een zeer belangrijke iets latere Apocalypse-suite van niet minder dan achttien ronde teekeningen, waarvan er zeventien Vellert's gewone monogram dragen. Baron Edm. de Rothschild had de zeer bijzondere welwillendheid mij van alle voortreffelijke fotografieën op bijna ware grootte toe te zenden.

Quinten Metsys, Lucas van Leyden Vellert's kunst is komen beïnvloeden. Toch is de soms wat zware lijn, de nog onklare drapeering in de Londensche teekening — het duidelijkst in den nar — terug te vinden. En ook de linkervoet van den hellebardier is, met zijn schaduw, wel geteekend met dezelfde pen die iets later Paulus' linkervoet neerzette.



Afb. 1. — DIRICK VELLERT: Onthoofding van Johannes den Dooper. (Teekening in het Berlijnsch Prentenkabinet).

Ik moet hopen dat dit weinige — dat nog bovendien door middel van zincographische reproducties niet scherp te controleeren is — er toe zal leiden mijn toeschrijving aan Vellert van Salomo's oordeel nader te onderzoeken.

Voor het oogenblik wil ik aannemen dat dat onderzoek mij in het gelijk gesteld heeft. Niet in overmoed, maar omdat de onderstelling mij een hypothese laat, door welke ik in staat zal zijn hier eenige teekeningen, die voor de geschiedenis der Antwerpsche kunst toch in ieder geval bruikbaar materiaal bieden, aan een te reien en af te beelden. Misschien dat ik de aanwijzingen voor de waarheid dier hypothese zelve daarbij tevens met eenige zal kunnen vermeerderen.

Wanneer ik dan de teekening in Londen als een vast-punt in Vellert's

vroegen werktijd beschouw, laten zich de volgende werken (nrs 1-8), tot één groep samenvatten.

1. *Onthoofding van Johannes den Dooper* (afb. 1) Berlijn, Prentenkabinet, Nederlandsche School begin XVIe eeuw; n° 1350-376-1907; hoog 0,266, breed 0,192 m. Penteekening, zwarte inkt op groengrijs geprepareerd papier. De caricaturaal behandelde beul aan wiens voeten Johannes' romp, reikt, met geaffecteerd gebaar, diens hoofd aan Salome, wier sleep een page ophoudt. In den achtergrond, voor hooge gebouwen met slechts weinige renaissance-vormen, twee edellieden met een nar en een groep van vier vrouwen van wie eene bijna op den rug gezien wordt.

De bovenvermelde teekening in het Louvre, [1] *Salome brengt haar moeder het hoofd van Johannes den Dooper*, moet hier behandeld worden al houd ik haar niet meer voor een eigenhandig werk. De hoofdpersoon toch is een omgekeerde copie (overtrek van een glasruitje?) van de Salome van n° 1, terwijl ook een kopje op den achtergrond een mislukte herhaling lijkt van den narrenkop.

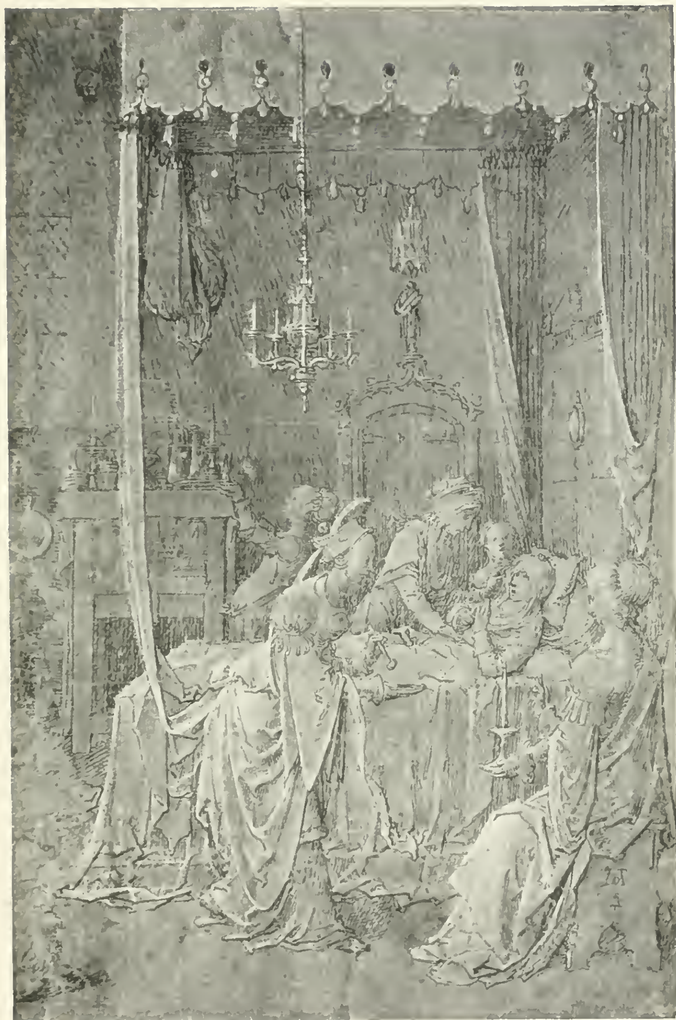
Een der jonge vrouwen is, zooals wij reeds opmerkten, het zeer onhandig tegenbeeld der staande moeder in de Londensche teekening. Misschien zijn de overige figuren wel ontleend aan eene teekening die een tegenhanger zou vormen van n° 1, en hebben we hier een atelier-manipulatie voor ons waardoor een slecht betalend client aan een slecht ruitje geholpen moest worden.

2. *Badende Bathseba.* Weenen, Albertina, inventaris-nummer 2996, Oud-Nederlandsche school, 0,31 × 0,22. Penteekening, op grijsgroen gegrond papier met wit gehoogd. Gereproduceerd en beschreven in Schoenbrunner und Meder's Handzeichnungen der Albertina, n° 439.

Door Dülberg (Berlijnsche Dissertatie, Die Leydener Malerschule p. 81/82) verkeerdelijk aan Cornelis Engebrechtsz (met twijfel aan de eigenhandigheid) toegeschreven. De van terzijde, bijna van achteren, geziene vrouw op het tweede plan, geheel links, omgekeerde copie (calque?) derzelfde figuur op het tweede plan, rechts, van n° 1. Dit en de wat harde lijn, brachten er mij ten slotte toe aan een dergelijk geval als bij de zoo juist besproken Salome-teekening vermoed werd, te denken. Daar ik de teekening zelf echter niet ken, durf ik geen beslissing te nemen. In elk geval zou hier een handiger leerling aan het werk zijn geweest dan daar.

3. *Sterfbed van St. Anna* (afb. 2) Frankfort, Stædelsches Kunst-Institut. Cornelis Engebrechtsen; volgens vriendelijke mededeelingen van Rudolf Schrey 0.28 × 0.184; penteekening, grijs-zwarte inkt op grijs geprepareerd papier, met wit gehoogd. Volgens Dülberg (Leyd. Malersch. pag. 81) die het

[1] Duitsche school, n° 18,874, hoog 0.278, breed 0.204 m. Penteekening op groen geprepareerd fond, witte hoogsels.



Afb. 2. — DIRICK VELLERT: STERFBED VAN Sᵉ ANNA.
Teekening in het Staedelsches Kunst-Institut te Frankfort).

weder aan Cornelis Engebrechtsz. toeschrijft, stamt het blad uit de collectie Ploos van Amstel en is Dürer's monogram er met andere inkt opgezet. De wat harde manier waarmede de profielkop en het hoofddeksel der vrouw met het napje en den lepel zijn geteekend, haar stijf-bewogen affectatie, te vergelijken met de vrouw die, op nº 2, Bathseba Uria's brief reikt (dit zal toch wel de beteekenis der handeling zijn, en niet het aangeven van zeep, zooals Dülberg vermoedde), de profielkop der rechts op de gothische schabel gezeten vrouw met de Salome op nº 1. Van groot belang is de vergelijking met Vellert's teekening der geboorte van Maria ([1]) die ik, in afwijking van Glück, vroeg in de twintiger jaren zou dateeren. De handen der Maria's, de flauw gebogen lijn die gevormd wordt door voorhoofd en neus der vrouwen rechts vóór; de bedhemels, geven o. a. gemakkelijke punten van vergelijking. Mozes wiens beeld onder het gothisch baldakijn boven de deur prijkt in de vroegere teekening, keert later terug, geschilderd op het drieluik boven het aardige huisaltaartje. De teekening in Frankfort zal met een minder gepunte rietpen geteekend zijn dan die in Weimar.

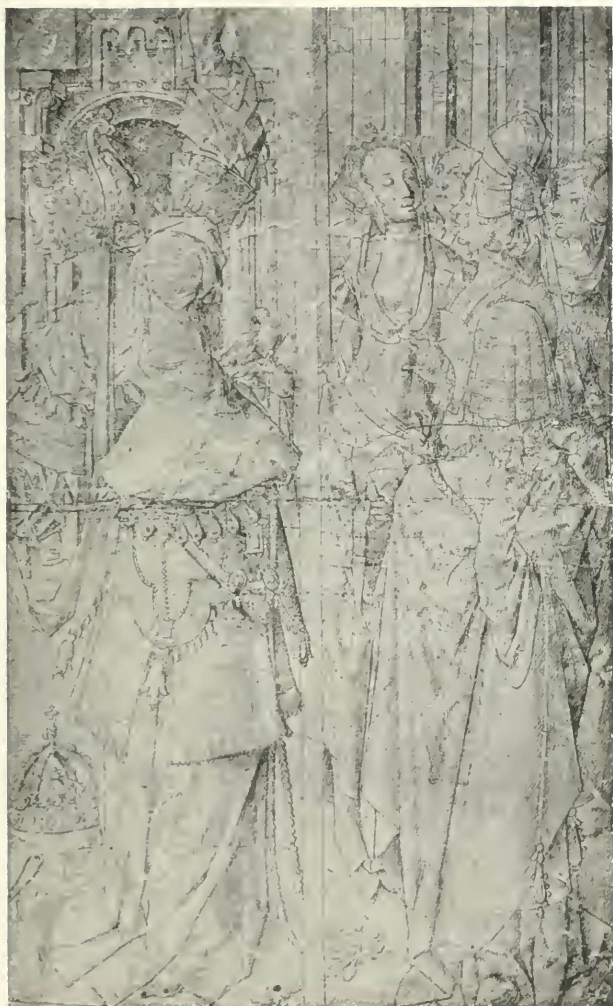
4. *De verloving van Maria*, Weenen, Albertina, nº 7809 in overeenstemming met Dülberg (Leiden. Mal. p. 71) Cornelis Engebrechtsz.; 0.280×0.25; blijkens de reproductie bij Schönbrunner und Meder nº 615 penteekening op grijs geprepareerd fond. Reeds de behandeling van de architecturale ornamentvormen wijst duidelijk op de hand die zich in nº 3 kenbaar maakte. In beide teekeningen hetzelfde Mozesbeeld onder zeer gelijkvormig gothiek baldakijn. Als de reproductie mij niet bedriegt, draagt het beeld nu óók een staf als op de teekening in Weimar. De geheele teekening geeft een aardig voorbeeld van vervlaamsching van Dürer's houtsnede (B. 82) uit de ook later door Vellert gebruikte reeks van het Marialeven. In wat Dülberg, « ein schöner Porträtkopf » noemt zijn de reminiscensen aan Dürer's Jozefkop nog wel te herkennen. De hoogepriester en de man met den vleezigen kop achter hem staan echter dichter bij hun voorbeelden ([2]).

5. *Tiburtijnsche Sibylle* (afb. 3) Londen, Prentenkabinet, 1860-6-16-57,

([1]) Afgebeeld in lichtdruk bij Glück, Pl. III.

([2]) Het zou hier misschien de plaats zijn een teekening, de *Afwijzing van Zacharias' offer* voorstellend, die zich op Wiltonhouse bevindt en afgebeeld is in Strong, Drawings in the collection of the Earl of Pembroke at Wilton House III, 31, in te reien. Sidney Colvin, op wiens gezag de naam « Dirk van Staren » in den text bij de afbeelding genoemd wordt, wees er mij op. Helaas is mijn herinnering aan de afbeelding zeer vaag, daar ik er slechts vluchtig kennis van nam. Ik hoopte het boek bij mijn thuiskomst te zullen vinden, wat echter niet het geval was. Ik noteerde mij dat de teekening wel een vroeg werk van Vellert zou zijn en dat ik haar moest vergelijken : 1e met Dürer's hetzelfde onderwerp behandelende houtsnede uit het Marialeven, 2e met dezelfde voorstelling op het naar mijne meening onder Vellert's invloed staande Maria-altaar van 1518 in de Lübecksche Mariakerk.

Aan « invloed van Lucas van Leyden » die Campbell Dodgson in zijn reeds aangehaalde bespreking van Glück's artikel bij deze teekening constateert, heb ik toen geen oogenblik gedacht.



Afb. 3. — DIRICK VELLERT : DE TIBURTYNSCHE SIBYLLE.
Teekening in het Londensch Prentenkabinet

0,383 × 0,236 ; penteekening, bruine inkt op licht-blauwig geprepareerd papier. Fragment — rechter helft — eener zeer fraaie teekening die wel voor een glasraam bestemd zal geweest zijn. Op de linker helft kunnen wij ons den geknielden keizer Augustus (wiens kroon en mantelslip nog zichtbaar zijn) met zijn gevolg in aanbidding voor de hem verschijnende Maria met het Kind voorstellen. Het geheele raam waarvoor deze compositie bestemd was, kan vier lichten breed geweest zijn, de Sibylle en haar maagden zouden daarvan dan de twee rechtsche hebben moeten vullen. Het temperabeeld met hetzelfde onderwerp in de Weensche Akademie, hangt met de teekening ten nauwste samen en vergemakkelijkt ons de reconstructie. De zeer groote zorgvuldigheid van uitvoering geeft aan de teekening in deze groep wel een bijzondere plaats. Toch meenden wij, na langdurige aarzeling, tot de attributie aan Vellert over te moeten gaan. De lijn is niet zoo vast als het totaal aspect zou doen vermoeden en iets van de regelmatigheid der dichte arceeringen zagen we in de teekening naar het bad-meisje in het Louvre wier neus-, mond- en kin-behandeling men wel terug vindt in het overigens wat geidealiseerd gelaat der jonge vrouw met den papegaai. De eigenaardige lijn die bij de Sibylle en de meest vóór staande vrouw het gezichtsprofiel met het week-slappe open mondje vormt zullen we ook op latere, gesigneerde teekeningen nog aantreffen, terwijl we een ornamentdetail als het aan een bal bevestigd drieblad reeds van Vellert's ornamentale prenten — in het bijzonder van den Lucas Maria schilderend — kennen. Met de vrouwenfiguren van n°s 3, 1, 4, en ook met die van 2 heeft het gevolg der Sibylle talrijke punten van aanraking.

Een teekening die tot de zoo juist besprokene en meer nog tot het temperabeeld, in nauwe betrekking staat, bevindt zich in de verzameling van het Louvre (n° 18,879 Duitsche school). De houdingen der Sibylle en van keizer Augustus, van den op den rug gezienen hoveling vinden wij op het Weensche schilderij weer. De eveneens op den rug geziene jonge krijgsman rechts roept door zijn houding en de wijze waarop hij zijn zwaard omvat, Vellert's in ons tweede artikel gereproduceerd prentje van 1522, den Man met het wapenschild, in de gedachte. Zelfs is er in het lijnengestel wel iets dat aan n° 3, de teekening in Frankfort, herinnert. Toch verbieden de buiten verhouding zware omtreklijnen, de houterige handen, aan Vellert zelf te denken.

Een overtrek van een vroege teekening van zijn hand acht ik echter waarschijnlijk. De techniek komt met die der meeste nu behandelde teekeningen overeen : penteekening op grijs geprepareerd papier, witte hoogsels.

6. *Charlemagne staande tusschen twee kolommen*, fragment in Weimar, Grossherzogliches Museum, te oordeelen naar de foto van Braun (n° 79551, Dürer) door welke de teekening mij slechts bekend is, met de pen, op

Afb. 4. — DIRICK VELLERT: HET OORDEEL VAN SALOMO.
(Teekening in het Londensch Prentenkabinet).



grijs geprepareerd fond; witte hoogsels. De vrij botte diagonalen waarmee de ruitjes der ramen gegeven worden als in het raam van n° 3. Een vrij zwakke teekening aan wier eigenhandigheid men zou kunnen twijfelen.

7. *Oordeel van Salomo* (afb. 4). Londen, Prentenkabinet, 0.0 9-4; Cornelis Engebrechtsz; 0,185 × 0,367 ; penteekening; donker bruine inkt op donker groenig geprepareerd fond; witte hoogsels. Volgens vriendelijke mededeeling van A. M. Hind in 1824 aan het Museum gekomen uit de Payne-Knight Collection. Boven met Vellert's ruitje van 1517, met zijn Christoforusprentje en met de teekening van 9 Mei 1520 vergeleken. In de Revue de l'Art ancien et moderne heb ik haar betrekking tot een glasraam in de Parijsche kerk van St. Gervais behandeld.

Nog te vergelijken : de knielende moeder met de vrouw die Bathseba den brief reikt op n° 2 en met de vrouw die het bakje aandraagt op n° 3; haar profielkop met de rechts vóór zittende vrouw op de laatste teekening; de troonhemel en zijn opgebonden draperie met bedhemel en opgebonden gordijn van n° 3. De staande moeder draagt, evenals een der vrouwen op n° 5, een vogel die het meest op een papegaai lijkt, op haar rechter hand. De pseudo-klassieke architectuur die de figuren in een schoone hooge ruimte plaatst — een dergelijke werking wordt in de Münchener Aanbidding der Koningen met het inschrift Henricus Blesius op dezelfde wijze door de hooge ruïne verkregen — is met veranderingen ontleend aan Dürer's houtsnede der Voorstelling in den tempel (B. 88) uit het Marialeven.

De knielende moeder en het bovenlijf van de links vóórzittende grijsaard zijn gecopieerd (door middel van overtrek?) op een teekening met de kruisafneming in het Louvre. De teekening is zeer bot uitgevoerd en vooral het opzetten der witte lichten geschiedde uitermate ongevoelig. Ze zou dan ook de vermelding nauwelijks waard zijn zonder de twee mansfiguren rechts die vroeger onmiddelijk den naam Bles zouden hebben doen uitspreken en daardoor onze groep met de werken die zich om de zoo juist genoemde Münchener Aanbidding groepeerden, nogmaals in verband brengen.

Ik heb tegenover Salomo's oordeel Vellert's aan het eind van een vorig artikel aangekondigde gesigneerde teekening van 1523 (afb. 5) voor zijn prent van 1525 geplaatst. De teekening behoort natuurlijk onder de werken der twintiger jaren besproken te worden. Daar echter de techniek van het blad : donker geprepareerd papier waarop met zwarten inkt en witte dekverf de teekening is aangebracht, aan de tot nu bekende zekere werken van onzen meester vreemd is, maar tevens geheel dezelfde als die van Salomo's oordeel en de ermee samenhangende groep, werd ze reeds nu afgebeeld. Men vergelijke bovendien Petrus' kop met de koppen der twee beulsknechten.

8. *Nood Gods* (afb. 6). Haarlem; Jhr Ch. van de Poll; 0.128 × 0.225 ;

zuivere penteekening, zwarte inkt, afgebeeld in Kleinmanns' teekeningenwerk. Figurenrijke compositie die wel aan Metsys' Antwerpsche Beweening herinnert en waarschijnlijk daardoor aanleiding werd dat in den linker beneden hoek de naam « Quinten Metsys van Bredael » werd geschreven. Een der fraaiste werken van deze groep. De figuur der van smart spichtig geworden Maria, der handenwringende Maria Salomé rechts zijn van groote tragische werking. Poppig daarentegen is de geknielde Maria Magdalena en evenmin gelukkig is Christus' hoofd. De overeenkomst met de hiervoor behandelde teekeningen is niet onmiddellijk opvallend door het volkomen gemis aan geprepareerden grond en witte hoogsels die de draperie aanmerkelijk plegen te verzwaren. Te vergelijken zijn echter toch : de kop van Maria en vooral het rond kinderkopje links boven haar met de vrouw die zich over Maria buigt en het kinderkopje op n° 3, welke teekening overigens met veel minder zorg werd uitgevoerd; Maria Magdalena met de vrouw welke Bathseba den brief aangeeft op n° 2; de Jozef van Arimathea links met n° 6, niettegenstaande daar de handen veel slapper zijn. (1)



Afb. 5. — DIRICK VELLERT : Petrus op het Water. (Teekening in het Amsterdamsch Prentenkabinet).

(1) Voor copieën naar of doortrekken van vroege Vellert-werken houd ik nog vijf teekeningen waarvan er drie : een ontmoeting van twee krijgsoversten, een Manna-regen

Het spreekt vanzelf dat het bijeenbrengen van al deze gelijkvormigheden niet veel waarde zou hebben indien niet bij alle hier behandelde teekeningen — die der Bathseba misschien uitgezonderd — ook de ductus der lijn groote



Afb. 6. — DIRICK VELLERT: Nood Gods.
(Teekening in het bezit van Jhr. Ch. van de Poll, te Haarlem).

overeenkomst vertoonde. Die lijn kenmerkt zich reeds als in het latere werk van Vellert door haar nerveuze bewegelijkheid — men zie de vingers der handen — en wordt slechts zwaarder en langzamer waar ze, misschien ten behoeve van den glasschilder, groote vakken duidelijk wil begrenzen of schaduwen dieper wil maken. De draperie is dikwijls onklaar als in de vroegste werken der twintiger jaren. Zoo wijzen we, voor we eenige werken

en een Sabynsche Maagdenroof in het Berlijnsch Prentenkabinet onder het werk van Vellert liggen. Van de twee overigen, die beiden episoden uit de geschiedenis van Esther te zien geven, bevindt er zich één in het Dresdensch Prentenkabinet (Braunfotographie, n° 215, Lucas van Leyden). De andere, die wel de beste is, zoodat men haar ook wel voor een zwak eigenhandig werk zou kunnen houden, wordt in de portefeuille met vroegste Nederlandsche teekeningen van het Amsterdamsche Prentenkabinet bewaard. De laatste teekening heeft, meer dan die in Dresden, punten van verwantschap met de Leidsche school, en wel in het bijzonder met het door Dülberg bekend gemaakte teekenwerk van den glasschilder Pieter Cornelisz. Kunst, den zoon van Cornelis Engebrechtsz en, volgens van Mander, Lucas van Leyden's leermeester in de glasschilderkunst. Een zijner teekeningen — voor onze vergelijking niet de nuttigste — vindt men gereproduceerd (Pl. 99) in Moes' Oude Teekeningen van de Hollandsche en Vlaamsche school in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam.

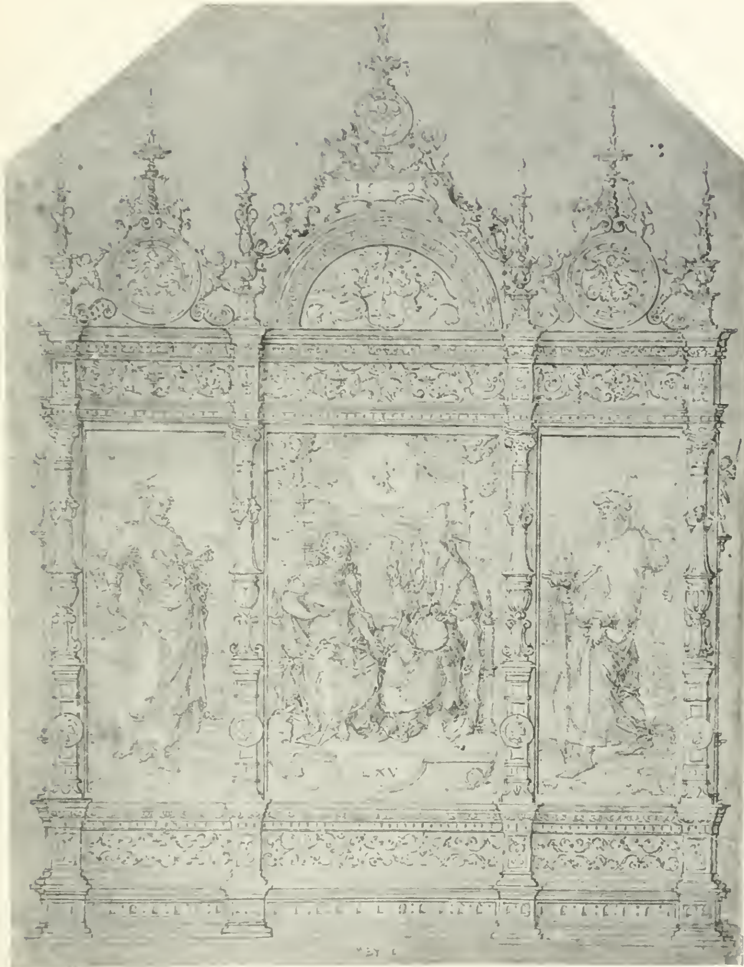
om de teekening van 9 mei 1520 rangschikken, op de overeenkomst der plooibehandeling in die teekening met die der Beweening. Waar de wijde gewaden van Maria en Maria Magdalena op den grond zich kreuken en Christus' mantel den bodem raakt is het warrelspel der lijnen volkomen hetzelfde. Een in een vraagteeken-achtig spiraaltje eindigende lijn onder de over Christus' rechterknie zich vormende plooien zal men geheel in het opgenomen kleed der handen wringende, rechts op de Beweening, terug vinden.

Reeds vroeg in de twintiger jaren raken wij, zooals wij zagen, op een vaster terrein door de zoo juist genoemde teekening welker beschrijving we nu, naast de afbeelding, geven en die we, met een vijftal andere werken, tot een tweede groep vereenigen, (n°s 9-14).

9. *De Heilige Drieëenheid met rechts en links Mozes en Petrus, in een rijk geornamenteerde triomfboog* (afb. 7) Parijs, verzameling Edm. de Rothschild, 0,260 × 0,200, zuivere penteekening, zwarte inkt, geteekend met het monogram D ★ V; gedateerd 9 Mei 1520. Uit een ornamentaal oogpunt is de teekening van zeer veel belang door haar grooten rijkdom aan motieven. Reeds bijna alle vormen door Vellert in later jaren gebruikt, komen voor in een jaar waaruit van de Duitsche kleinmeesters nog geen ornamentprenten bekend zijn. Merkwaardig rijp zijn reeds de geadosseerde griffioenen wier lichamen, als die der phantastische vogels op « G. I »'s groteske, in een slakkenhuisvormige winding eindigen, en rijp ook is de volkomen symetrische opbouw van het geheel. Allerlevendigst bewogen zijn reeds de op dolfijn of rank rijdende putti en amoretten. Slechts dierkop-eindigingen en hangend doek komen nog niet voor, daarentegen wel het later alleen bij « G. I » te vinden halvemaansgezicht en, op den buik der vier gelijkvormige kandelabers die het bouwsel kronen, het eigenaardig schub-ornament dat ook slechts even in de groteske van « G. I » verschijnt. Een monumentaal gebruik der vormen, een groote klare beweging, treffen we nog niet aan. Merkwaardig onhandig is in dit opzicht in het basement, de plaatsing, in een dubbele lange rij, van niet minder dan acht-en-twintig S-spiralen.

Ook bij de figuren, we wezen er reeds op, is klaarheid en groote zwaai in de drapeeringen nog ver te zoeken. Tal van kleine dikwijls zonder veel reden zich verdikkende lijntjes trachten vergeefs den plooienval aannemelijk te maken. Het verschijnsel is te opvallender wanneer men bijv. het ruitje van 1517 opmerkzaam bekeken heeft. De plooival is daar slechts door enkele lijnen gegeven, omdat een overvloed van lijntjes strijdig is met een goede glasschildertechniek en de donkerten door het korrelig grisaille konden worden aangeduid. Blijkbaar heeft hier de teekenaar de netheid van drapeering van den glasschilder moeten leeren.

Zeker zou de taak van hem die, bij gebreke aan signaturen, zou moeten



Afb. 7. — DIRICK VELLERT: De Heilige Drieeenheid, Mozes en Petrus. (Teekening in de Verzameling Edm. de Rothschild, te Parijs).

bewijzen dat dezelfde hand die in 1517 het ruitje schreef, drie jaar later de figuren der Heilige Drieeenheid, van Petrus en van Mozes teekende, niet gemakkelijk zijn.

Dat deze teekening voor een glasraam bestemd was, komt mij niet

waarschijnlijk voor. Voor een houtsnee-blazoen, als dat van het St. Lucasgild, lijken mij hare afmetingen te groot.

Misschien zouden we er een schets in mogen zien voor een dier talrijke tooneelen welke aan weerszijden waren opgericht in de straten door welke Karel V den 23[sten] September 1520 zijn intocht in Antwerpen nam. De vlug aangegeven figuren zouden dan bestemd zijn óf om op doek te worden geschilderd óf om, wat ook zeer goed mogelijk is, in levende beelden te worden vertoond. Dat alleen het jaartal, niet de datum, in de compositie werd opgenomen, maakt deze veronderstelling die voor de theorie van het belang der feestdecoratie in den ontwikkelingsgang van het ornament van waarde zou kunnen zijn, zeker niet minder waarschijnlijk.

10. *Verheerlijking van Christus op den Berg Tabor*. Budapest, National-Galerie, 17, 20, gereproduceerd in Schoenbrunner und Meder (n° 970: Lucas van Leyden-Schule) en blijkens den tekst aldaar « feine » penteekening in donker bister.

Christus staat tusschen Mozes en Elia op een recht uit het vlakke land opsteigenden heuvel, aan welks voet de apostelen Petrus, Jakobus en Johannes, in overdreven gebarenspel, knielen. Op den achtergrond een strand met vele figuren: de scheepspredicatie?

Hoewel deze teekening voornamelijk door de lange magere figuren op den berg, wier geheele houding en ietwat karikaturaal uiterlijk wel aan de Leidsche school moest doen denken, zeer groote afwijkingen vertoont van Vellert's gesigneerde teekeningen ná 1522, meende ik toch door de heftige beweging der knielende apostelen, door den met de Gideonfiguur eener verleden jaar in het Berlijnsch prentenkabinet gekomen teekening overeenstemmenden Johannes, Vellert onder invloed van Lucas van Leyden te herkennen. Daar alle eigenaardigheden dezer van Vellert nog niet bekende, men zou het kunnen noemen karikaturale manier in de gesigneerde teekening van 1520 te vinden zijn, geloof ik dat die meening door de vondst van deze teekening tot zekerheid mag worden en dat men voortaan ook op deze uitdrukkingswijze van dit zoo wisselend en zich gemakkelijk aan anderer vormentaal aansluitend talent, zal moeten bedacht zijn. Zeer merkwaardig is de reeds uiterst vlugge aanzet der achtergrond-figuren [1]. Aan deze twee hét laatst besproken teekeningen zou ik nu tenslotte vier groote kartons die wel

[1] Het zou misschien nuttig zijn twee andere op één blad van het Albertina-werk gereproduceerde penteekeningen in bistre (Oberdeutsche Schule, XV Jahrh. n° 1131), beide in verschillend formaat en iets verschillende compositie Maria, Anna en het Kind vertoonend, die zich ook in de Budapester Nationalgalerie bevinden, eens naast dit blad te leggen. In den text tot de reproductie wordt nog als van denzelfden meester genoemd eene Heilige Familie die op de tentoonstelling der Burlington Fine Arts Club te Londen voor een werk van Dürer doorging.

Afb. 8. DIRICK VELLERT: EPISODE UIT DE STICHTING VAN ROME

Teekening in het Prentenkabinet te Dresden.



in den zelfden tijd zullen ontstaan zijn en waarschijnlijk evenmin voor glasschildering maar veeleer voor de tapijt-ateliers bestemd waren willen doen aansluiten.

11. *Episode uit de stichting van Rome* (afb. 8). ([1]) Dresden, Prentenkabinet, sinds de toeschrijving door Dr. M. J. Friedländer op Vellert's naam, 0,365 × 0,433 (beneden 0,426); watermerk Gothische P, lichtgewasschen penteekening, gevlekt, vormplooien. De Gothische hoofdletter Ā boven rechts volgens Prof. J. L. Sponsel wien ik deze technische mededeelingen dank « augenscheinlich » later, ook het letterteeken beneden wel niet uit den zelfden tijd.

Het onderwerp is niet duidelijk. Misschien is niet anders dan een « Voorspelling der toekomstige grootheid van Rome » bedoeld. Ik meen echter bovenstaanden titel te mogen wagen en daarbij aan de uitspraak der Augures dat Romulus niet Remus koning van Latium zal zijn, te mogen denken. Dit feit hoewel anders voorgedragen is behandeld op een der zes tapijten met de stichting van Rome te Madrid ([2]). De kartons voor die tapijt-serie worden aan Orley toegeschreven om geen andere reden dan dat zich in het prentenkabinet te München vier door Orley gesigneerde en 1521 gedateerde teekeningen met de stichting van Rome bevinden. Later zal echter te onderzoeken zijn of niet de reeks even dicht bij de nu besproken en aan Vellert toegeschreven teekening staat. De schikking der groote figuren op den voorgrond, en sommige hunner houdingen, zal dan tevens het oog doen slaan op die andere beroemde reeks tapijten der Spaansche Kroon de z. g. « Deugden en Ondeugden » waardoor de kartons soms eveneens aan Orley, soms aan Gossaert — om de vele ornamentale Renaissance-vormen! — toegeschreven worden.

12. *Phaeton's val* (afb. 9). Dresden, Prentenkabinet, 0,37 × 0,57. De buik der op den voorgrond liggende vrouw gerestaureerd, overigens als boven. Ook deze mededeelingen dank ik Prof. Sponsel daar ik de teekeningen slechts ken van de voortreffelijke groote fotograficën die men mij op het Prentenkabinet maakte.

Behalve Phaeton's val zijn op de teekening nog tal van gegevens behandeld. Daarvan herken ik, rechts van den wagen : Icarus' val en Phaeton's in een zwaan veranderden vriend Cignus, links : een aan handen en voeten geboeid koning, een figuur die op een der bovengenoemde Madridsche tapijten der Deugden en Ondeugden als Hero[des] wordt aangeduid, Cleopatra met de

([1]) Op het bestaan van deze en de volgende teekening was Prof. Max Lehrs zoo vriendelijk mij opmerkzaam te maken, toen voor mij een onderzoek naar Vellert's werk in het Berlijnsch kabinet werd ingesteld.

([2]) De tapijten zijn goed afgebeeld in de *Valencia's Tapices de la Corona de Espana I*, pl. 41-46.

slang, Apollo met zijn pijlen de dochters van Niobe doodend, en, vermoedelijk, de honden die den in een hert veranderden Actaeon — men ziet van hem slechts stukken van een gewei — verscheuren. Neptunus, Mercurius, een bazuinblazende engel — plotseling een herinnering aan de Apocalypse? — en twee godinnen, allen gevleugeld, zien, op wolken staande, al deze menschen en hun straffen aan. Voor een tapijt in een reeks deugden en ondeugden ware dit een bruikbaar karton.

De toeschrijving van deze twee teekeningen aan Vellert schijnt mij juist en door de vondst van het blad der Drie-eenheid moeilijk meer betwistbaar. Met de kennis der werken van 1523 en volgende jaren alléén is er veel, vooral in de drapeeringen, wat verwondert en niet alleen verklaard kan worden door het zeer groote formaat en de daarmee gepaard gaande vluchtige uitvoering. Met alle hier behandelde vroege werken vergeleken — in het bijzonder met de onder n^rs 9 en 10 behandelde — passen de teekeningen echter geheel aan het eind der door ons gevormde reeks. Het lijnenstelsel is volkomen hetzelfde. De sierlijkheid der op den rug geziene jonge vrouw met de lange vlecht, van den van zijn wagen tuimelenden Phaeton ook wel, doet nog aan enkele vroege figuren uit de eerste groep terugdenken. Slechts door de reeds zwaarder geworden vormen — de dikke vrij korte beenen zijn in de latere werken voor zijn figuren kenmerkend — wordt een uitzicht gegeven op Vellert's lateren stijl.

Het meest onmiddellijk treffend in de beide teekeningen is weder de beweging. Het schijnt wel of daaraan alles — dikwijls met goeden uitslag — opgeofferd werd. In Phaeton's val doet de warrelklomp der vier schichtig geworden jonge paarden bij den meester iets als een Rubens-temperament vermoeden. Van de bewegelijkheid der Antwerpsche, der Zuid-Nederlandsche kunst, vinden wij in Vellert's werk al zeer vroege stalen. Men zou óók hier, en niet alleen in de vormen van zijn ornament, waarschijnlijk den invloed der Italianen kunnen naspeuren. Lucas van Leyden's voorzichtig-schilderende, alle virtuositeit en « chic » missende lijn, is er langzaam en ras-echt Hollandsch bij.

13. *Steekspel* (afb. 10). Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Duitsche teekeningen, grootste hoogte 0,247 m., grootste breedte 0,396 m. Penteekening, bruine inkt.

Voor een tribune waarin, door zijn gevolg omgeven, een vorstelijk paar is gezeten, bekampen elkaar twee edelen terwijl links en rechts ridders, knechten en muzikanten de kampplaats vullen. Op den achtergrond, links, schijnt voor een kerkportaal het huwelijk der twee personen te wier eere dit tournooi plaats vindt, te worden ingezegend, terwijl rechts de feestmaaltijd wordt opgediend.



Afb. 9. — DIRICK VELLERT : PHAËTON'S VAL.

(Teekening in het Prentenkabinet te Dresden).



AFB. 10. — DIRICK VELLERT : STEEKSPEL.
(Teekening in het Amsterdamsch Prentenkabinet).

Met de zoo juist besproken teekeningen zijn de punten van overeenkomst talrijk. Men lette, behalve op het totaal aspect der lijnenwarreling, op de groote gelijkvormigheid der vrouwenhoofden waar de oogen met zulk een vreemde expressie instaan, op de gelijke behandeling der paardekoppen, op kleine details als gebouwen-omtrekjes op den achtergrond. Men vindt altijd dezelfde nerveuze — en toch soms weer wat slappe, als op glasgeteekende — lijn.

Een moderne hand schreef op de achterzijde van het blad Lucas Cranach. Werkelijk treffen we hier voor de tweede maal wel eenige — hoewel nog geringe — Duitsche invloeden aan. De beide muzikanten links en daarvan voornamelijk de op den rug geziene tamboer, lijken niet Nederlandsch. Ze brengen ons de woorden in herinnering die Dürer in zijn reisverhaal bij de beschrijving van den ommegang te Antwerpen op zondag na Maria-hemelvaart gebruikte : « Do waren auch auf teutsch viel Pfeiffer und Trommelschläger. Das ward Alls hart geblasen und rumorisch gebraucht. » [1]

Het zijn echter juist die figuren wier vergelijking met Vellert's etsjes van October 1523 en Maart 1525 (B. 15, 16, 17), met den tamboer met het kind (B. 17) vooral, de toeschrijving waarschijnlijk maakt. Ook in andere opzichten trouwens is het verband met Vellert's prentwerk, juist met die etsjes en met het Dolfijnmannetje (B. 13, in ons eerste artikel afgebeeld) van 1522, hier duidelijker dan in de beide vorige teekeningen. Het karikaturale tintje dat we in die prentjes aantreffen, vinden we ook hier in de ruiters en voetknechten die het gevolg der strijdende ridders uitmaken, in het aan weerszijden der koningstribune over de omheining zich rekkende profanum vulgus. Een geestiger teekening van den meester is mij niet bekend.

11. *De macht van Venus* (afb. 11) [2] Londen, Prentenkabinet, 1905-10-19-11; 0,277 × 0,381 ; teekening met een vermoedelijk vrij stompe rietpen; bruinachtige inkt ; het op een beschadigde plaats aangebrachte jaartal 1121 zal wel aan een verkeerd lezen van wat er vroeger stond [3] toe te schrijven zijn.

Boven, in het midden der teekening, wordt de Godin vereerd op een altaar dat in een open Renaissancetempeltje zooals er op Vlaamsche tapijten van dien tijd wel meer voorkomen, geplaatst is. Een harer aanbidders drinkt haar zelfs uit een wijnkruik toe. Links en rechts, en over de geheele lengte van het blad beneden geven dan het Parisoordeel en de daaruit gevloeide oorzaken van den Trojaanschen oorlog, een beeld van haar macht.

[1] Dürer's *Tagebuch der Reise in die Niederlände*, ed. Lange und Fuhse, pag. 118.

[2] Ik leerde de teekening het eerst kennen door een fotografie welke de Heer Jules Destrée mij vertoonde en toestond hier te doen reproduceeren.

[3] 1523 of 1525? Duidt de naam Adam van Ort onder dat jaartal soms aan dat de teekening in het bezit geweest is van den zeventiend'eeuwschen Antwerpschen schilder van dien naam ?



Afb. 11. — DIRICK VELLERT : DE MACHT VAN VENUS.
(Teekening in het Londensch Prentenkabinet).

Hoewel de dikkere lijn en de misschien nog haastiger teekenwijze een van de drie vorige werken wel afwijkend totaalaspect veroorzaken, zal men, wanneer men het met mijn laatste toewijzingen eens is, ook deze teekening als Vellert's werk willen aanvaarden. Vooral een vergelijking met het steekspel, met welks symetrisch plan het ook overeenkomt, moge overtuigend zijn; reeds alleen door de wijze waarop oogen, neus en mond vluchtig werden aangegeven.

Meer nog dan de drie vorige teekeningen, doet deze zich voor als een ontwerp voor een tapijt-karton. De wat volle compositie, de vorm der architecturen, het plaatsen van namen naast de figuren der hoofdpersonen, het wijst alles in die richting.

Dat het onderwerp voor de tapijtweefkunst geschikt geoordeeld werd is bekend. In 1522 werd den Brusseler tapijtwerker van Aelst door de Gouvernante opdracht gegeven voor zeven tapijten met de geschiedenis van Troje ([1]). Dat Vellert het Brusselsch atelier voor die reeks patronen leverde is door niets bewezen. Toch komt het mij niet verkeerd voor ook met die mogelijkheid rekening te houden.

Over Vellert's door mij vermoedde betrekkingen tot de tapijtwevers hoop ik later in staat te zijn meer zekers aan te voeren. Dat de meester zijne werkzaamheden niet alleen aan de glasschilderkunst ten goede deed komen, blijkt uit een reeds door Pinchart medegedeelde ([2]) maar nog niet met Vellert in verband gebrachte archiefplaats. Het heet daar dat wegens in de jaren 1516 en 1517 gegeven opdrachten betaald is aan « Diedericke Jacopssone, schildere van Antwerpen, die, bij bevele van den generaals, geschildert hadde zekere patroonen van den zelveren realen van Spaingnen ende andere om die onzen heere den Coninck te thoenen : VI s VIII d. gro. »

Ik acht het zeer waarschijnlijk dat de sierlijke zilveren reaal van 1517 welke op de eene zijde het groote wapenschild van Spanje en Oostenrijk, op de andere de insignien van het Gulden Vlies draagt en welke de Antwerpsche muntmeesters « hebben doen wercken ende munten bij ordinancie ons alregenedichste heeren des coninex van Castilliën enz. om te gebruycken in zijner genaden voyagie van Spaengnen », naar Vellert's door Karel goedgekeurd patroon zal zijn uitgevoerd ([3]).

([1]) J. Guiffrey, *Histoire de la Tapisserie*, pag. 166. Ook tournooi-tapijten komen in de Verzameling van Margaretha van Oostenrijk voor. Guiffrey citeert (pag. 200) uit den in 1523 voor haar opgestelden inventaris : Six pièces de tapisseries de personnages de tournoi.

([2]) *Revue de la Numismatique Belge*, IIe serie 3, pag. 400.

([3]) Het muntje is o. a. beschreven en afgebeeld bij Alkemade, De goude en zilvere gangbare penningen der Graaven en Graavinnen van Holland. Pl. XLI, n° 4, en bij van der Chijs, De munten der voormalige Hertogdommen Braband en Limburg van de vroegste tijden tot aan de Pacificatie van Gend. (Verhandelingen uitgegeven door Teyler's Tweede Genootschap XXVI, I), p. 235, pl. xxiv, 1.

Voor het oogenblik willen wij echter het moeizaam werk der attributies staken om over te gaan tot de beschrijving der vrij talrijke, meestal gesigneeerde teekeningen uit Vellert's middeltijd, welke mij na Glück's opsomming bekend zijn geworden.

Uit de in ons volgend artikel het eerst te bespreken reeds even genoemde serie van achttien teekeningen (¹) welke onder sterken invloed van de hem, zooals we zagen, door Dürer zelf geschonken houtsneden der Apocalypse, in het jaar 1522 of 1523 moeten zijn ontstaan, geven we echter alvast van éene de afbeelding. Voor den belager der hier verdedigde toeschrijvingen een Parthen-pijl.

(Wordt voortgezet). N. Beets.



(¹) De bij Glück, pl. V, afgebeelde *Marteling van den Apostel Johannes*, is het tweede blad in die reeks.

10

·APOCA VI·

·METTĒ CLEEDE DER GLO SIJN VERACHT, VERVOLCHT
RIĒ WORDDĒ SIJ BEDECKT, GEDOODT, BESPODT, BEGECKT,
DIE HIER OM DE EVANGE MAER DĒ VVOLGERS BLIJFT
LISCHE SAKE DEEVWIGE WRAKE

DAV

Afb. 12. — DIRICK VELLERT : DE OPENING VAN HET VIJFDE ZEGEL.

(Uit de reeks der Apocalypse).

(Teekening in de Verzameling Edm. de Rothschild, te Parijs).



HULDEBLIJK AAN Dr. A. KUYPER

ALBUM TER GELEGENHEID VAN ZIJN 70sten VERJAARDAG AANGEBODEN, ONTWORPEN DOOR DEN HEER JAC. PH. WORMSER



E zuivere pennekunst heeft helaas haar tijd gehad en dat is wel jammer, want als wij zien wat die zeventiend' eeuwsche meesters bijv. Van den Steene, Morante, Moreau vermochten, dan was dit waarlijk der moeite waard. Geen nagepeuter van de vaardigheid der kloosterbroeders, geen imitatie van teeken- of drukwerk, maar eerlijke, degelijke schrijfkunst. De letters waren tot een harmonisch ding naast elkaar gezet, de rijen regelmatig en strak, de halen met een mooi verloop, de krullen met een aangename zwierigheid; het geheel was een uiting van schoonheid in eenvoudige schrijfkunst, er was niet naar getracht iets anders te geven, maar slechts om in simpele lettervorming en verdeeling het mooiste te maken wat te bereiken was, en daarbij geheel blijvende binnen het kader, dat de schrijfkunst stelt.

Het is hier thans niet de plaats de oorzaken te onderzoeken waardoor dit pennewerk langzamerhand in verval geraakte, en het schoonschrijven dat hoe langer hoe minder als een kunstvol ambacht werd beoefend. Tegen het einde der vorige eeuw echter werd de calligraphie weder als een beroep opgevat, en stelden schoonschrijvers hunne bekwaamheden op nieuw ten dienste van het publiek, dat voor opdrachten, oorkonden, feestalbums een fraai geschreven en versierde pagina wenschten; helaas dit werk kon niet meer halen bij de pennekunst der zeventiend' eeuwers, het was de renaissance der renaissance maar er zat geen leven meer in.

Of de oorzaak moet worden toegeschreven aan de aanvragen en eischen van het publiek, dan wel aan de schrijvers zelf, zal moeilijk zijn uit te maken; misschien was het ook de geest van den tijd, die hen dit werk deed maken van weinig persoonlijk karakter. Zij schreven Gotisch en zeventiend' eeuwsch, letters met schaduwkanten en hoofdletters in goud met roode krullen, als uit een getijdeboek gesneden; kortom zij maakten alle stijlen evenals dat in meubel- en schilderkunst gebruikelijk was.

De hervorming echter op het gebied der versierende kunsten, zij heeft zich ook op dat van den schoonschrijver doen gelden, de denkbeelden omtrent boek- en paginaversiering, zij wijzigden zich, en men ging trachten zijn schrifturen hiermede in overeenstemming te maken.

Een oorkonde, werd in plaats van de imitatie van een oud handschrift-pagina, weder een stuk zuiver decoratief werk; verdeeling, kleurharmonie, overeenstemming tusschen tekst en versiering, al deze dingen kwamen nu in ernstige overweging; men zocht naar eenheid in de geschreven pagina, evenals men ter zelfder tijd meerder schoonheid in een gedrukte bladzijde wilde brengen.



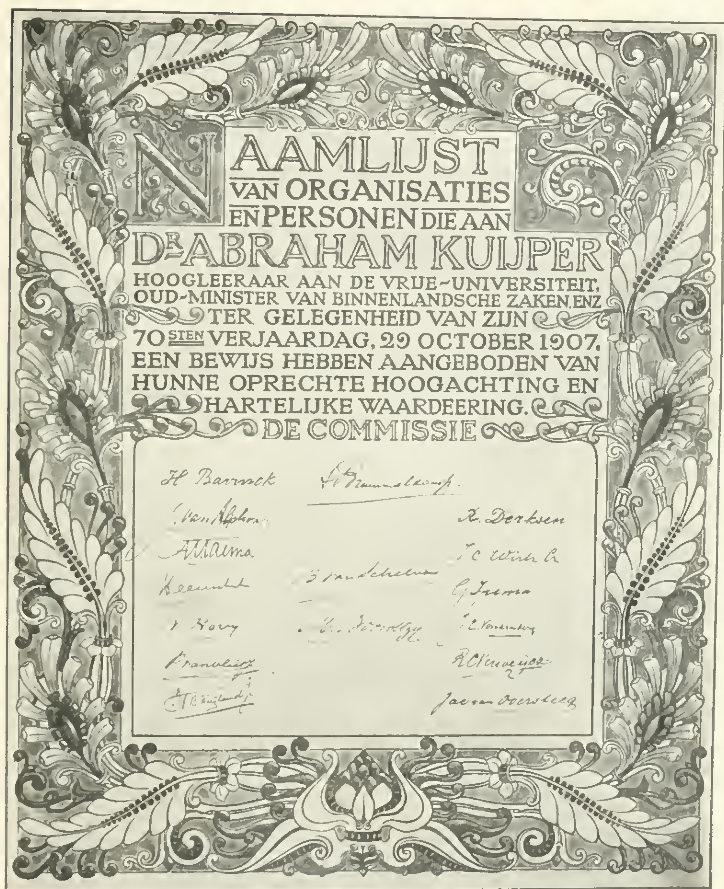
Monogram Dr. A. K.

De herleving van het boek met al wat daar aan vast is, als lettervormen, grafische ornamentatie, bindkunst en bandversiering, zij gaat geheel samen met den opbloei der schrijfkunst, zoo zelfs dat niet zelden een combinatie van beide ontstaat. In beginsel is dit wellicht niet zoo zuiver, daar de mechanische aangebrachte letter bezwaarlijk geheel in overeenstemming te brengen is met de door penseel of pen gemaakte versiering, maar vele specimini uit den begintijd der boekdrukkunst, waarbij roode en blauwe initialen de pagina verlevendigen, zij bewijzen de mogelijkheid van een goede harmonie.

Bovendien zijn er in dezen tijd van haast en snelheid dikwijls overwegingen, die niet immer uitvoerbaar maken, wat men zich zelf als de beste oplossing zou denken, en is men veelal genoodzaakt zijn plannen naar de omstandigheden te wijzigen.

Wij weten uit ondervinding dat de opdrachten tot maken van oorkonden, gedenkalbums, enz., die op een bepaalden dag aangeboden moeten worden, meermalen slechts kort voor dien datum inkomen, waardoor het onmogelijk is, het dikwijls zóó uit te voeren, als men wenschte, en vaak den tijd zelfs ontbreekt tot ernstige overweging.

Ik wilde dit even voorop zetten, daar het mij noodzakelijk lijkt, bij het beoordeelen van een werk niet alleen met het resultaat rekening te houden, maar ook met de omstandigheden waaronder het gemaakt moest worden, en al moge men mij toewerpen, dat een kunstenaar zich niet moet laten dwingen, regeeren, zelfs influenceeren, door bijkomende zaken en alleen laten leiden door zijn eigen conscientie en schoonheidsgevoel, daar kan ik dit misschien



TITELBLAD ontworpen door JAC. PH. WORMSER,
uitgevoerd door JAC. PH. WORMSER, P. VORKINK en J. DE MEYER.

in eenigermate toestemmen voor de vrije schilderkunst, al zal de schilder ook daarbij nog wel eens (wij denken aan portret-opdrachten), eenige consideratie met andermans wenschen moeten houden; doch met de nijverheidskunsten is dit heel zelden het geval en beslissen, zoo niet de lastgevers, dan toch de omstandigheden en de finantiën mede in de wijze van uitvoering.

* * *

Zoo maakte de zeer omvangrijke arbeid het den heer Jac. Ph. Wormser, den ontwerper van het album voor Dr. A. Kuyper, onmogelijk, het geheel als

schoon schrijfwerk op te vatten en uit te voeren. Wij mogen het betreuren, daar het ongetwijfeld grooter eenheid aan het geheel zou gegeven hebben, maar kunnen het begrijpen, en billijken waar het aantal namen, opdrachten, enz. zeker een ontzaglijken arbeid had vertegenwoordigd, waar de tijd toe ontbrak. Hij trachtte thans in materiaal-werking, in verhouding, in kleuraspect zijn schoonheid te zoeken.



LEZENAAR ontworpen door P. VORKINK, uitgevoerd door K. BOONSTRA.

De letterkeuze en pagina-verhouding met den daarmede samenhangenden bladspiegel en margeverdeeling waren in deze dus het uitgangspunt.

Om nu, zooals wij reeds opmerkten, zooveel mogelijk de afstand tusschen de fijne scherp gesneden letter en de handversiering te vermijden, gaf de heer Wormser de voorkeur aan een type dat, hoewel ten onzent betrekkelijk weinig gebruikt, (in Engeland past men het meer toe), zich het best met geteekende initialen en omlijstingen verdraagt.

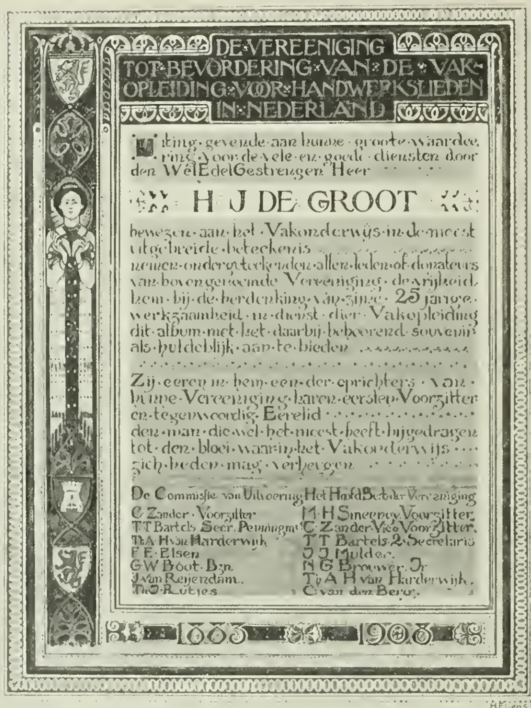
De « Egyptienne » is een zeer simple letter, onversierd en daarbij mooi zwart van werking op een pagina; het lag dus eigenlijk voor de hand dat de heer Wormser zich déze koos, in verschillende corpsmaten voor meerder of minder sprekende gedeelten.

De groote van een pagina, werd vastgesteld op 36 bij 45 cm. breedte, deels aangewezen door de perkamentmaat, daar men het vel voor meerdere stevigte, dubbel gebruikte; een verhouding van 4 bij 5 dus, waarbij een margeverdeeling van 4, 6, 8 en 10 een goede bladspiegel deed overblijven. De breedte hiervan in aansluiting tot de gekozen letter leidde weder tot het drukken in twee kolommen.



BAND, ontworpen door JAC. PH WORMSER
Uitgevoerd door C. J. MENSING, Drijfwerk van G. H. LANTMAN.

Ter veraangenaming van de pagina zijn hier en daar de kapitalen en ook de uitgangen in blauw of rood aangebracht, terwijl provincie- en gemeentewapens, door heldere kleuren, door wat goud en zilver, het algemeen aspect verhoogen. De decoratieve vormen, noodwendig blijvend in het heraldisch karakter, zijn zoo streng mogelijk gehouden. Meerder kleur, rijker vormenweelde kon de heer Wormser in enkele hoofden, sluitstukken, monogrammen en het titelblad betrachten. Hier was hij geheel vrij, en kon hij zijn


DE VEREENIGING
TOT BEVORDERING VAN DE VAK-
OPLEIDING VOOR HANDWERKSLIEDEN
IN NEDERLAND

Uiting gevende aan hunne groote waardee-
ring voor de vele en goede diensten door
den WelEdelGestrengen Heer

H J DE GROOT

bewezen aan het Vakonderwijs in de meest
uitgebreide beteekenis
nemen ondergeteekenden allen leden of donateurs
van bovengenoemde Vereeniging de vrijheid
hem bij de herdenking van zijne 25 jarige
werkzaamheid in dienst dier Vakopleiding
dit album met het daarbij behoorend souvenir
als huldeblijk aan te bieden

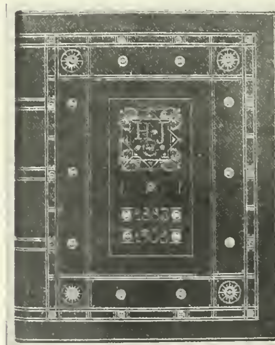
Zij eeren in hem een der oprichters van
hunne Vereeniging haren eersten Voorzitter
en tegenwoordig Eerelid
den man die wel het meest heeft bijgedragen
tot den bloei waarin het Vakonderwijs
zich heden mag verheugen

De Commissie van Uitvoering	Het HoofdBestuur der Vereeniging
C Zander Voorzitter	M H Sinerny Voorzitter
T T Bartels Secr. Penningm^r	C Zander Vice Voorzitter
Th A H van Harderwijk	T T Bartels 2 Secretaris
F E Elsen	J J Mulder
G W Boot Bzn.	N G Brouwer Jr
J van Reijendam.	Th A H van Harderwijk.
Th J Rutjes	C van den Berg.

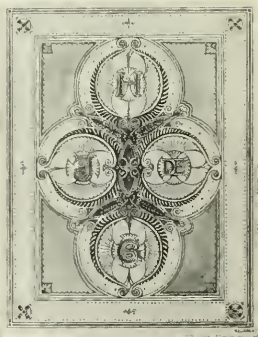
1883 — 1908

H Ellens f

Afb 2. — Albumblad in waterverf geteekend op zwaar Hollandsch papier door H. ELLENS.



Afb. 1. — Albumband in bruin leder met rood leder ingelegd en versieringen in handvergulding. Ontworpen door H. ELLENS, en gebonden door JOH. FREITAG. (Firma WED. BRONSVELD, te Amsterdam).



Afb. 3. — Albumblad, ontworpen en geteekend door H. ELLENS.

ornamentale gaven den teugel vieren. Blad- en rank-motieven omsluiten in zwierige lijn de opdracht, en vormen een smaakvolle entourage om de hoofden. Door hunne kleurensamenstelling, rood, blauw, goud en wat groen op het gelige perkament, herinnerend aan de enluminures van oude manuscripten, domineeren zij echter niet ten koste van den gedrukten tekst, wat de bijgaande reproducties wellicht zouden doen vermoeden, waarin het toonverschil en de kleurwaarde geheel verloren zijn gegaan.

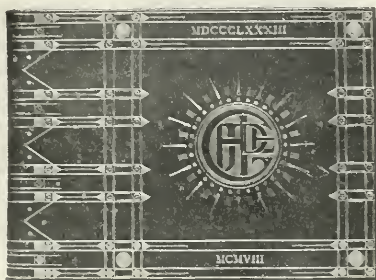


Fig. 5. — Albumband in bruin leder met handvergulde versieringen, ontworpen door J. L. VAN ISHOVEN en uitgevoerd door JOH. FREITAG. (Firma WED. BRONSVELD, te Amsterdam).

Bepaalde de inwendige versiering zich tot titelblad, entêtes, sluitstukjes en wapens, bijzondere zorg is bovendien aan den band besteed.

Voorop stond ook hier om degelijk materiaal te gebruiken, dat op zich zelf reeds een goede werking waarborgt. Ook hier vinden wij reminiscensen terug uit goeden handwerktijd: zijn de bladen aaneengenaaid op stevige ribben, sluit een bestikt kaptaalbandje kop en staart van den rug af, bestaan de dekbladen uit stevig eikenhout, zijn verhoogde knoppen op de beide platten aangebracht, om schaven te voorkomen, enz., enz. De rug zelf is van dof hertsleer, het plat van gebruind kalfs, met blindstempels, koperen parelranden en in metaal gevatte knoppen versierd. In hoofdzaak is hierbij getracht door kleur, door speling van licht en donker, en door verdeeling en verhouding, een aangenaam aspect, te krijgen. De metalen parelranden en een band van uit de hand mat geperste kleine ornamentaties omsluiten een midden vak, dat in een zeer geslaagde ornamentale vulling, eveneens in enkel blinddruk, den naam van den jubilaris in gouden letters omvat.



Fig. 4. — Sluitvignet H. ELLENS.

De saillante punten, (echter alweer minder de aandacht trekkend dan op de foto) zijn de kruispunten der banden, de knoppen, waarop het boek rust. Hier is een combinatie getroffen tusschen ivoor, roodkoper met heldere bloed-



Afb. 6. — Albumblad ontworpen en geteekend door J. L. VAN ISHOVEN.

koralen en mat zilver. Het rood koper verdraagt zich in tint geheel met het gebruinde kalfsleder, terwijl het zilveren vierkantje even naar voren schittert.

In hoofdzaak heeft de heer Wormser bij dit album getracht door goed materiaal, door degelijke bewerking, iets te maken dat er solide en voornaam uitziet. Het is niet een omvangrijken arbeid van sierkunst die ons overbluft, maar een werk dat door de logische gedachtengang in deze tijden van valsch effectbejag, een aangenamen indruk maakt.

Het lijkt ons billijk bij een dergelijk omvangrijken arbeid, naast den ontwerper, ook zijn verschillende medewerkers te vermelden. Zoo hadden de heeren P. Vorkink en J. de Meyer een niet gering aandeel in de uitvoering der ornamentaties, komt C. J. Mensing de eer toe als maker van den band, en G. H. Lantman hierbij weer in het bijzonder als drijver der zilveren en koperen versieringen : terwijl, hoewel men gewend is steeds het werk van een drukker te negeeren, wij de prestaties der firma Roeloffsen en Hubner in deze niet over het hoofd mogen zien.

De lezenaar die bij het album werd aangeboden, is naar een ontwerp van den heer P. Vorkink, door den heer K. Boonstra uitgevoerd in palissanderhout, ingelegd met ebbenhout en ivoor. Ook hierbij is meer naar goede materiaalwerking dan naar uitvoerigheid van ornamentatie getracht.

R. W. P. de Vries Jr.

NOG TWEE JUBILEUM-ALBUMS — Afbeeldingen 1, 2, 3, 4, 5 en 6, geven de banden, titelbladen, opdrachten en sluit-vignet weer van twee albums, het eene door de Vereeniging tot bevordering van de Vakopleiding in Nederland en het andere door de Directeuren der Ambachtsscholen, den Heer H. J. de Groot, inspecteur van het Middelbaar teekenonderwijs, aangeboden ter gelegenheid zijner 25jarige werkzaamheid bij dat onderwijs.



KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

▫▫ UIT ANTWERPEN ▫▫



TENTOONSTELLING VAN DEN KUNSTKRING *VIE & LUMIÈRE*, VAN 18 TOT 26 MAART ✣ ZAAL FORST ➸ Indien Vinck, Cap en soortgelijke eerzame handwerksgezellen ooit eenigen goeden roep gehad hebben onder de schilders, dan hebben deze hen nu totaal vergeten of vinden geen woorden verminderend en kleineerend genoeg om hun diep misprijzen voor hun werken lucht te geven. Maar elke school komt vroeg of laat aan de beurt om den weg naar het land der vergetelheid in te slaan of achteraf gezet te worden. 't Is de dwingende wet van het vroegere en van het hedendaagsche snobism, in dezen tijd gedreven door de pers en door het publiek, dat volgt. Blijkbaar echter vermogen deze beiden niet te onderscheiden tusschen de figuren eener zelfde school en boekt ze zonder nader onderzoek kollektievelijk op het zwart register. Nochtans gelooven ze al zeer eklektisch te zijn door Mertens en Claus op hetzelfde plan te plaatsen. Men spille vooral zijn tijd niet met aan deze estheten uit de eerste rijen eenig voortbrengsel van nieuwere inspanning of van pogingen tot herschepping te toonen! Om niets! Terwijl zij gelooven gebroken te hebben met alle verouderde kleingeestigheid, beginnen zij opnieuw met de betwistingen en de gevechten omtrent school enz. die voorheen zooveel kleur bijzetten aan de opening van een tentoonstelling en den inhoud der strijdschriften zoo verlevendigden. Een studie van de ophemelingen en de verguizingen ontstaande bij de geboorte van elke school overtuigt iemand, dat evolueeren een behoefte van de kunst is. Deze evolutie gebeurt niet bij sprongen en schokken maar geleidelijk en onophoudend gelijk de bewegingen van een uurwerk. De dilettant, de snob, het naar zijn pers luisterende publiek heeft geen oog voor die nauw merkbare ontwikkeling, zooals zij haar werk verricht in overeenkomst met de langzame uitingen van ons ras; hij voelt zich alleen getrokken tot de school van zijn tijd en blijft haar verknocht bij uitsluiting van alle anderen. Want hij stelt alleen vertrouwen in wat hem als het ware door schoolonderwijs eigen geworden is; daar hij bovendien noch smaak noch kracht genoeg bezit om na te denken, noch tijd om te gevoelen of zelfs nauwkeurig te zien, laat hij zich vooral leiden door het uiterlijk voorkomen van een werk. Voor de romantiekers moest een schilderij bruin van toon zijn; God weet wat al gewildheden, vreemd aan alle kunst, de realisten op het doek eischten; voor het oogenblik zijn de impressionisten aan het woord en verplicht helder te schilderen. De kapel is dus met haar bewondering gereed zoodra er melkachtige of grauwgrijze verfvegen binnen een rechthoekige omlijsting te vinden zijn. Eigenlijk biedt de ontwikkeling der kunst haar hoogste genieting slechts aan de enkelen, die der schilderen weerga zijn...

Maar het zijn, eilaas, de snobs alleen niet, die de golvende lijn der evolutie doen stremmen. Schilders van derden rang, wien een zin voor kleuren, voor poëtische bezigheid, voor de heden ten dage zoo licht te verkrijgen lokale beroemdheid aankleeft, loopen de kunst in den weg. Zij leven en

tieren ten koste van de sterkere persoonlijkheden juist als zekere gele luizen de schoone blauwe kevers, om wier pooten zij hangen, het loopen belemmeren. Zij leven van de sterken en van den arbeid dier sterken, want, op den keper beschouwd, beteekent iemand volgen zooveel als dat men nooit aan zijn zijde gaat. De plaatsen aan zijn zijde zijn voor degenen, welke op hunne beurt werken aan de evolutie der schoonheidsleer. Maar hoe ook zouden onze duizenden van schilders allen een welomlijnde, welafgeteekende persoonlijkheid kunnen bezitten? Daar zit het hem: wat aangevangen met die duizenden schilders, elk gemiddeld leverende twee stukken per maand! Moest overigens de smaak voor het landschap afnemen, dan zou hun getal verwonderlijk snel slinken. De moeilijkheid om een maatstaf te vinden voor de waarde der kunstwerken, was oorzaak dat ontallijke drommen kunstbeoefenaars van vaak sterk te betwijfelen aanleg aan kwamen rukken.

Laat ons meer bepaald van een betrekkelijk nog jonge school spreken, waartoe de tentoonstelling van *Vie et Lumière* gerekend wil zijn, ik bedoel: het impressionnism. Twee punten zijn het kort begrip van de geschiedenis dier school: 1° behoefte aan lucht en licht, 2° ontdekking, ganschelijk door de rede en het verstand, weliswaar, en niet door het gevoel, van de verdeeling der toonen. Evenals het symbolism in de letterkunde, heeft het impressionism zijn dagen van glorie gekend; vooral het boek van Camille Mauclair gaf aan de schilders dezer groep reden van bestaan en een soort van uiterst voorrecht.

Maar sedert het verschijnen van dit boek zijn er nog vele meer in het licht gekomen, welgemeende; wij hebben veel nagedacht, veel gemijmerd, langs onderscheidene wegen zijn voormannen opgedaagd; ten laatste heeft de schrijver van hooger vermeld boek zijn opmerkelijk artikel over het *Dilemna in de Schilderkunst* gegeven. Dit laatste is krachtig van vele kiemen gelijk een ingekalfde buik van Breughel en, schoon er niets afdoende in besloten is, kan het beschouwd worden als de eindpaal van de bewuste periode. Waarom biedt ons *Vie et Lumière* geen enkel van diezelfde kiemen of andere? Niet weinig belang zou het ons inboezemen! Een innerlijke behoefte dwingt ons tegenwoordig aan nieuwe pogingen verkleetd te zijn en ze te volgen; er ligt in den mensch terecht misprijzen voor het alleggen van loten en het plaatsen van stokken. Daar zijn al te vele eigenaardige en vaak schoone dingen te zien, die ons den tijd en den lust benemen om nog aandacht te schenken aan die late onderkomelingen van het impressionism.

Er is slechts éen enkel gewin aan te teekenen: hij die het ergst dweepte met het impresso-pointillisme heeft zijn stelselmatig stippelen vaarwel gezegd. George Morren heeft een boschgezicht waarin de stippen onderling voldoende verbonden zijn om voor het oog te verdwijnen Claus behoudt zijn koelen, kalmen, zuiveren kijk op landschappen en woningen; hij wil geen afbreuk doen aan de wijze van zien die hij voor vast heeft aangenomen; het is goed werk en welbekend. George Buysse drijft de impressionistische manier in alle eerlijkheid door, zonder stelselmatig te zijn. Zooals hij ze ons te zien geeft hebben wij inderdaad vele gezichten en mosselschuiten gezien.

Aloïs de Laet is een neo-romantieker, zijn werk spruit voort uit persoonlijke gewaarwordingen. Zijn *Huisje* brengt de eerste naïeve en teedere werken van den kunstenaar te binnen. Wij drukken hem op het hart tot deze schoone gevoelens terug te keeren; een schoone toekomst ware voor hem dan weggelegd. Alles wel ingezien, zal de toekomst wel weten te scheiden het kaf van het koorn bij de gister, heden en morgen werkende kunstenaars. Wellicht zal zij eenige namen opschrijven onder degenen die wij hier vermelden:

Mevrouwen Paula Deman, Anna de Weert, Mejuffrouwen Jenny Montigny, A. Wallaert, de heeren O. Coddron, R. De Saegher, Gustaaf de Smet, A Hazledine, Modest Huys, R.-H. Mouks, Willem Paerels, Henri Roidot, Fritz van den Berghe, Jan van den Eeckhoudt, Edmond Verstraeten.





TENTOONSTELLING DER « SCALDEN » KUNSTKRING ANTWERPEN MAART Deze tentoonstelling vindt telken jare groote belangstelling omdat zij blijk geeft van ernstig pogen. Het wel van een bouwmeester als den heer Van Reeth zou zelfs in een tentoonstelling van grooter waarde niet onopgemerkt voorbij gaan. Laat ons in het midden laten of het wel overeenkomt met de overlevering, dat een zinnebeeld verwerkt wordt in de vormen van een woning, of in het gewilde archaïsm dat blijkt uit een gebouw waarvan de geest herinnert en moet herinneren aan de levensopvatting van den ouden Breughel. Overigens is het bekend dat in de bouwkunst de schakels der overlevering sterk gesleten zijn en dat het opwellen van andere, nieuwe bronnen te wachten staat. Eigenlijk is alle nog overgebleven overlevering samen te vatten in wat de logiek, niets dan de naakte logiek der mannen uit de voorgaande eeuwen in ons heeft vastgelegd. Moet men nu aannemen, dat de hedendaagsche bouwmeester zeer vrij, vrijer dan elk ander kunstenaar mag zijn? Wat het archaïsm aangaat is er maar een enkele reden te vinden: de ontwerpen van den heer Van Reeth schijnen ons even modern te zijn als Breughel zelf, waargenomen door het oog van den verfijnden kultuurmensch.

Deze ontwerpen in fraaie waterverfschildering toonen ons verschillende kijkjes in en eenige kamers van een aangenaam huis. Daar zijn eenvoudig opgevatte tegelvloeren, lambrizeeringen, plinten en muren in goudgeel, bruin en blauw. De bouw van zulk « Breughel-huis » zou zeker niet tegenvallen.

Wij hebben over den heer Verhées gesproken in deel VIII van dit tijdschrift.

Enkele stukken zijn merkwaardig, zoo van Joors, een goed portret; van C. H. Dee, bloemen in waterverf, de eenen in blauwe en mauve toonen, de anderen geelachtig en frisch, velen kunstrijk en smaakvol uitgevoerd. Nog te vermelden werken van de Wit, Verbraken, Dupon, Strijmans, Pollmann, ofschoon niet van allereerste hoedanigheid. Hier ontbreekt ernst, daar doorvoeldheid, elders stemmige en stemmende omgeving, verder nog rechtzinnigheid.

Emiel Vloors, een schilder van meer dan gewone begaafdheid, vertoont zediglijk een slanke bronzen schaal, klein maar kostelijk beeldhouwwerk, waardig van den degelijken en fijnen kunstenaar.

Als voorzitter van de « Scalden », stelt de heer Baetes telken jare enkele van zijn fraaie medaljes tentoon.

Wellicht — wellicht, want schoon is de teekening niet, — zouden wij smaak vinden in des heeren Delrue toespraak tot de Beotiërs zooals hij die kleedt in de gedaante van een monsterachtige spin, waaronder een bijtend opschrift, indien zijn werk hem maar het recht gaf, zoo aanmatigend te zijn; nu doet hij ons slechts denken aan de ietwat kinderachtige uitlatingen van Wiertz tegenover de verbaasde kritiek. Wij kennen betere teekening van dezen dekorateur, die overigens niet zonder verdienste is.

JAN DE BOSSCHERE.



UIT BRUSSEL



IN DEN KUNSTKRING TENTOONSTELLING VAN EMIEL CLAUS (14-31 MAART 1908) De tentoonstelling van Claus is een der kunstgebeurtenissen geweest van dezen langen, doodschen winter. Eigenlijk kwam ze in het lentebegin met de vroege bloemen, de jonge knoppen en de eerste stralen van de zon. De tentoonstelling van den schilder bij uitstek van het licht en de zon, was de voorbode van de mooie dagen. En deze expositie viel samen met de verschijning van het geestdriftige en weelderig geïllustreerde boek, dat de Meester-schrijver Camille Lemonnier (bij den uitgever Van Oest) aan den Meester-schilder, den beminde van Phoebus-Apollo gewijd heeft; want heeft deze niet zijn Cottage te Astene onder het teeken van den Lichtgod gesteld en *Zonneschijn* gedoopt? Vóor ons bezoek bij Claus hadden we het werk van Lemonnier gelezen en het was als een voorbereiding — een

hartelijke opwekking tot het genot dat ons wachtte in de groote zaal van den Kunstkring. Het was het meest indrukwekkend ensemble van werken, dat de even krachtige als vruchtbare meester ooit voor het publiek heeft gebracht. De katalogus noemde niet minder dan 70 nummers, schilderijen en studies — vertolkingen van het blonde, vette, lichttrillende land van Vlaanderen en indrukken die hij uit Venetië en de omstreken van de stad der Dogen heeft meegebracht. Deze laatste zijn, indien niet de schoonste, in ieder geval de eigenaardigste en meest onverwachte van de werken die door den stralenden kunstenaar werden tentoongesteld, dien men den lichtgevende of lichtdragende zou kunnen noemen. — Claus is Canaletto op zijn eigen gebied gaan verslaan! Verleden jaar had ik mij in September, op mijn vele tochten naar Chioggia en de Eilanden, vóór die feeënpracht, dien bovenaardschen toover van het licht in den hemel en op het water, dikwijls afgevraagd wie de schilder zou zijn, in staat om dien grilligen glans, van dat bijna verbijsterend-verblindende licht weer te geven... En zie, nu is die toovenaar gevonden! En laten we bekennen dat het procédé van Claus zich op bewonderenswaardige wijze leent tot de weergave van die feeëriën, die men zich niet kan verbeelden als men ze niet heeft gezien en die — ik herhaal het — zoo onwaarschijnlijk lijken, dat ze een ongeloovigen glimlach zullen hebben geroepen om de lippen van meer dan een bewonderaar van den grooten artiest, voor die studiën, die hij meebracht van de Lagune. En toch is hij nooit waarder, nooit oprechter geweest! Na Canaletto heeft alleen Turner getracht om in zijn kunst te wedijveren met die Venetiaansche verlichting... Ach, dat Dogen-Paleis, die Salute, dien Torcello (rose reflex) — die Chioggia, — die zee en dien hemel — van onuitspreekbare doorzichtigheid, die apotheose van kostbare steenen, — van vlammen schietende gemmen! Deze serie alleen zou voldoende zijn geweest om dezen nieuwen triomf van Emiel Claus te wettigen. Maar er waren ook « Zichten » van het land, waar hij woont, van zijn eigen terrein op de verschillende uren, gaande langs het geheele gamma der meest subtiele tonen, langs de meest verfijnde toonschaal van licht, in de verschillende jaargetijden, — op alle uren. Een veertigtal lichtuitstralende doeken waar de virtuositeit van den meester zich tempert en veredelt door ingehouden tranen van liefde. Er ontbraken aan deze zonnige synthese van het schoone land van Vlaanderen enkel een paar menschenfiguurtjes — van die kleine koewachtertjes of smakelijke boerinnetjes — een schilderachtigen Leieveerman, die Claus zoo schoon te schilderen placht en die hij nu zeker nog beter schildert. Eén enkel kwajongenskopje in dit weelderig landschapsgeheel, deed ons betreuren dat er niet wat meer jongens, meisjes, — mannen waren tusschen heel dien rijken, sappigen plantengroei.



JUBILEUM-TENTOONSTELLING VAN DE « LIBRE ESTHÉTIQUE » (1 MAART-5 APRIL 1908) De « Libre Esthétique » vierde den 25en verjaardag van haar stichting of liever van de stichting der « Twintigen » den Kunstkring, waaruit ze is voort gesproten, door een even eigenaardige, als belangrijke expositie. 25 Jaar! Wat is er na dien dageraad van strijd en verschil van meening al geen doek beklad! In zijn belangrijk voorbericht van den kataloog, wijst de heer Octave Maus, de kranige en heel artistieke bestuurder van de « Libre Esthétique » op den weg dien ze aflegden, de posten die ze veroverden — de positie die ze thans bekleeden : « Alors que les portes des musées semblaient devoir rester rigoureusement fermées aux révoltés qui osèrent proclamer l'indépendance de l'Art, voici que l'esprit nouveau illumine peu à peu les galeries publiques. Une salle entière vient de leur être consacrée au Musée de Bruxelles. Et la clarté que dégagent ces impressions de lumière a imposé pour les présenter aux visiteurs, l'obligation d'une décoration spéciale ». De tentoonstelling vereenigde werk van bijna elk van hen, die men eertijds de « Twintigen » noemde. Min of meer beroemde Impressionisten verkeerden er in goede buurschap met hun Belgische « Verbondenen » « Stippelaars » en andere. Einde-

lijk nog enkele Belgische en vreemde kunstenaars: Veteranen en nieuwelingen, wier talent en streven den eigenlijk gezegden Twintigen sympathiek was en die mede bijdroegen tot den glans en het prestige dezer expositie en zoodoende een retrospectief en historisch karakter boden, dat er niet de minste aantrekkelijkheid van was. Het ging hier bijna om een synthese van de kunstbeweging der laatste vijf-en-twintig jaar, in België en in Frankrijk. En wij stonden hier tegenover een keur, want op de 218 nummers van den kataloog, waren er maar weinig middelmatige! Noemen we hier, de rangschikking van den laatste volgend: Mevr. Mary Cassatt, wier *Kopje Thee*, een der opzienbarende stukken geweest is van de expositie, edel van kleurschakeering in rozen-toon. Frans Charlet was er met een *Gezicht van Marken*, Emiel Claus slechts met één enkel doek, een *Zonsondergang*, aangezien het Kunstverbond op hetzelfde moment een geheel zijner werken aanbood aan de bewondering van het publiek. Charles Cottet, van wien ik vooral de prachtige teekening *Afscheidsmaal* verkies. Edgar Degas met zijn zoo veelzijdig besproken *Danseressen*, die hij zeker op een niets minder dan conventioneele wijze heeft gezien. William Degouve de Nunques met zijn zeer « troublante » winterlandschappen, in dien zin dat hij een der eersten geweest is om weer te geven de teeder-intieme zij van het seizoen, dat hij met liefkozende oogen gezien heeft, wijl het door anderen enkel als bar en ruig wordt gevoeld. Henry de Groux, wiens pastels ons altijd edele daden en legende-helden in de herinnering riepen. Maurits Denis, aandoenlijk en bevallig als een Italiaansche Primitief, met zijn *Maand van Maria*, *Madonna in bloeienden Tuin*, *Eerste Communie*, wiens teekeningen en studies men tevens niet verwaarloozen moet.

James Ensor, een van hen die eertijds bij de kritiek 't meest in de knel geraakten, treedt heden beslist als een meester op — een Groote met zijn verbazende *studiën van licht*. 't Komt ons voor of Léon Fréderic bezadigder begint te worden en zelfs eenigszins banaal, zoowel ten opzichte van uitvoering als conceptie; — 't is correct, 't leent zich uitstekend voor gravuur, maar ik betreur zijn vroegere *Ader*, waaruit de *Krijtkoopman* zijn *Hoogstraat*, zijn vier *Leeftijden van den Landman*, *het Volk zal de zon zien lichten*, *de Beek*, en zooveel andere meesterstukken zijn gevloeid.

Met genoegen zagen we weer *En écoutant du Schumann* van Fernand Khnopff, heel mooie, harmonieuse, bezonken schildering van opperste voornaamheid, op de aangrijpende wijze behandeld, die bij 't onderwerp past. Twee stukken van Laermans, niet van zijn beste werk, maar wel van zijn beste teekening.

Uitstekende dingen van George Lemmen, — een heele serie, waarin deze lang aarzelende en onrustige schilder, eindelijk zichzelf heeft gevonden, rustig, krachtig — geheel bevrijd van alle invloeden van mode en snobisme.

Xavier Mellery, een mysticus, een heremijt, beminnend de eenzaamheid — in overpeinzing, is op bijna aandoenlijke wijs weer voor ons verschenen met zijn innig geconcentreerde suggestieve kunst, die leven en zinnebeeldige beteekenis meedeelt aan schijnbaar levenlooze dingen, als die *Deuren* en die *Kast*. Een woord van lof komt mede toe aan den *Schoenlapper* van Karel Mertens, prachtig en van een edel koloriet, waarmee hij ons tot hiertoe niet verwend had.

Claude Monet hebben we met eenige belangrijke teekeningen weergezien.

De *Blauwe Stoep* van Georges Morren tellen we onder de meest eigenaardige en eerlijkste doeken onzer luministen-dichters van het blanke, teere rose-azuur. Auguste Oleffe stelde een heel lofwaardige *Borduurster* tentoon. Van Jean Peské merkte ik een teekening op voor het portret van den dichter Fontainas. Van Robert Picard, een *Figuur*, die van een ernstig streven in de goede richting en zelfs van grooten vooruitgang getuigt. Raffaëlli, een der berucht-beroemde kunstenaars van eertijds, die alles deden en alles durfden, was er met zijn *Herstelde Zieke*, een der parelen uit de Octave Maus-verzameling te Elsene.

Auguste Renoir sloeg in het Salon een goed figuur met vier zijner teekeningen en

vier van zijn beroemde doeken, Felix Vallotton met zijn *Voorlezing*, de Spanjaard Zuloaga met een zijner beste stukken *Pepito en zijn Bruid*, waarvan het koloriet aan Goya en Velasquez deed denken. En vergeten we vooral den Vlaming van Strydonck niet, wiens *Boogschutters*, die hij eertijds te Machelen schilderde, altijd een krachtig en sappig werk blijven.

Van de zijde der niet te bekeeren impressionisten en stippelaars, was er Theo van Rysselberghe, een van hen die op de beste en meest persoonlijke wijze partij weten te trekken van een procédé, dat er naar neigt om alle manieren gelijkvormig te maken, alle eigenaardige toets te supprimeeren en iederen kunstenaar zijn stempel, zijn stijl, zijn eigenaardig cachet te ontnemen. Hoewel we blijven gelooven dat van Rysselberghe nog veel eigenaardiger werk geleverd had als hij niet al te gelijkmoedig in het voetspoor der heeren Seurat en Signac was getreden, is zijn talent als kolorist en teekenaar toch van dien aard dat hij ons dwingt hem te erkennen, in spijt van dit ondankbaar en ergerlijk procédé! Hij was er met een reeks teekeningen en drie goede doeken, waarvan onder de eerste het *Portret* van Mevrouw Eugène Demolder bijna even belangrijk als zijn schilderwerk was.

A. J. Heymans een tweede tot de stippelmethode bekeerde Vlaming, exposeerde een *Ontwaken van de Hoeve*, in helder-blijden en niet van gevoel ontblooten toon. Niettemin behooren we tot hen die de oude manier van dezen Meester-landschapschilder en vertolker van de Kempen verkiezen.

Noemen we verder nog Signac, Jan Toorop, Valtat en Vuillard.

Het beeldhouwwerk was vertegenwoordigd door twee meesterstukken van Auguste Rodin: de *Kus* en *St. Jan de Dooper*, een *Beethoven* en een *Droomer* van den teedergevoeligen Victor Rousseau. Drie goeie dingen van Van der Stappen, waaronder een bronzen buste van den dichter Emiel Verhaeren, een studie naar een Olifant van Gaspar, een heel belangrijke en van goede houding getuigende inzending van Paul du Bois. een *Blinde* en een *Portret* van Willem Charlier.

IN DE KONINKLIJKE GALERY, heeft Victor Abeloos, een andere zanger van den Vlaamschen bodem, weiden tentoongesteld vol schapen en runderen, vaak door slaperige riviertjes en droomige kanalen onder hemelen als een luchtheveling doorkruist, alle krachtige en breede bladen, waarvan die in het kleinste formaat echte, gezonde poëzie behelsden. We herinneren ons vooral zijn *Zonnestraal*, *Herkauwende Koe*, *Roo koe* en dan nog enkele van die fijne wazige stukjes zoo fijn en vloeiend van atmosfeer, die hij *Vesper-nevel*, *Hooioppers* en *Wilgen* gedoopt heeft. Eindelijk zijn *Onweer*, waarin Abeloos zich een even knappe dier- als landschapschilder betoont en waarin hij een pathetische noot doet trillen. Beslist een der verdienstelijke tentoonstellingen van dezen winter.

G. E.



□ □ MATTHIJS MARIS □ □

Naar aanleiding van het stukje over het stadsgezicht van Matthijs Maris, het *Souvenir d'Amsterdam*, in de vorige aflevering van dit tijdschrift gepubliceerd, vernam ik van welingelichte zijde de volgende waardevolle toelichting: Tijdens het beleg van Parijs waren Jacob en Matthijs Maris om geld verlegen en Thijs werd dus gedrongen om ook iets te maken dat verkocht kon worden. Hiertoe gaf men (dat was dus Artz) hem een photographie (dat wil dus zeggen het door de weduwe van Artz genoemde stereoskoopplaatje) om een onderwerp te hebben.

Aan deze omstandigheid dankt men een meesterwerk.

G. H. Marius





BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

ILLUSTRIRTE GESCHICHTE DES KUNSTGEWERBES ✲ HERAUSGEGEBEN IN VERBINDUNG MIT WILHELM BEHNCKE, MORIZ DREGER, OTTO V. FALKE, JOSEF FOLNESICS, OTTO KÜMMEL, ERICH PERNICE UND GEORG SWARZENSKI, VON GEORG LEHNERT ✲ VERLAG VON MARTIN OLDENBOURG IN BERLIN S. W. 48 ✲ VOLLSTÄNDIG IN 8 ABTEILUNGEN MIT ZAHLREICHEN ABBILDUNGEN UND ÜBER 100 TAFELN ✲ PREIS JEDER ABTEILUNG MK. 4.25

In dezen tijd van alom ontwakende belangstelling voor de oude en nieuwe kunstnijverheid, zal een werk als dit zeker veel nut kunnen stichten. Het is populair opgevat, d. w. z. geschreven op een wijze, die ook voor het grootere publiek verstaanbaar en genietbaar is, al wordt daardoor in geenen deel afbreuk gedaan aan de degelijkheid van den inhoud.

Zooals in de laatste jaren in veelomvallende kunsthistorische boeken meer en meer gebruikelijk wordt, werken hier meerdere deskundigen aan de uitgave mede; ieder kiest de stof, waarmee hij het best vertrouwd is, en bewerkt deze, onder het toezicht van een algemeenen leider, naar een vooraf vastgesteld plan. De waarborgen tot het verkrijgen van een in alle onderdeelen betrouwbaren tekst, worden hierdoor natuurlijk veel grooter; daartegenover staat de moeilijkheid om de verschillende deelen in hun onderling verband te houden, behoorlijk in elkaar te doen sluiten — en daarbij mogelijke tegenspraak te voorkomen.

Voor zoover wij uit de vier thans verschenen afleveringen kunnen opmaken, zijn deze bezwaren hier vrijwel uit den weg geruimd. In de dertien eerste hoofdstukken worden na een algemeene inleiding, achtereenvolgens behandeld: de voorhistorische en oudoostersche tijd; — de « vorklassische Zeit » Mykene, enz.; — de klassieke oudheid; — de vroeg-christen tijd; — de middeleeuwen; — de vroege Renaissance.

Over een definitief oordeel moeten wij ons vooreerst nog onthouden — maar toch willen we al dadelijk zeggen, dat de verschenen afleveringen een zeer gunstigen indruk maken. De tekst schijnt ons over 't algemeen bevattelijk en zonder onnoodigen ballast gesteld, vooral met het oog op de practische bruikbaarheid van het boek; — de illustraties zijn overvloedig en wel verzorgd. Zelfs de kleurdrukken — die ons voor reproductie van schilderijen nog steeds een gruwel zijn — blijken hier voor de afbeelding van gebruiksvoorwerpen meermaals vrij genietbaar. Weefsels, glasramen, aardewerk, waarvan de kunstwaarde niet zoo uitsluitend op fijne nuanceering berust als met schilderijen wèl het geval is, komen in deze reproducties meestal tot hun recht.

Een kleine opmerking houde de uitgever ons hier ten goede: ongaarne zagen wij, dat onder de afbeeldingen niet steeds vermeld staat, wáár de origineelen zich bevinden; in vele gevallen kan dit een kostbare aanwijzing zijn. Wij vertrouwen dat er b. v. in de inhoudstafel alsnog in deze tekortkoming worde voorzien.

Wij wenschen deze betrekkelijk zéér goedkoope uitgave in vele handen, — vooral van de jongere kunstnijveren, die hier op zeer geschikte wijze hunne kennis verrijken en hun smaak ontwikkelen kunnen.



DIE MODE ✲ MENSCHEN UND MODEN IM NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT ✲ NACH BILDERN UND KUPFERN DER ZEIT ✲ AUSGEWÄHLT VON DR. OSKAR FISCHEL — TEXT VON MAX VON BOEHN ✲ 1818-1842 ✲ MÜNCHEN, VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A. G. 1907 ✲ IN 8° GEÏLLUSTR.; INGEN.: MK. 4.80; GEB.: MK. 6.—

Het is, op 't eerste gezicht, niet zeer duidelijk, wat mode met kunst te maken heeft; maar wanneer men, bij 't bladeren in dit zeer rijk geïllustreerde boekje, prenten ontmoet van Ingres, Schwind, David, Gavarni, Menzel, Madou, enz., — krijgt men al dadelijk den indruk, dat hier naar méér dan naar het verzamelen van curiositeiten werd gestreefd. We krijgen hier een brok costuumgeschiedenis, die ook voor den kunstenaar en den historicus haar belang heeft, even goed als die uit vroegere eeuwen. Wij zijn

er fataal toe geneigd om de crinoline's en chapeaux-bas onzer overgrootouders superlatief belachelijk te vinden en met misprijzen te bejegenen — en toch zijn zij een teeken des tijds, evengoed als de hennins of de chaussures à la poulaine van 't Bourgondische hof. En wie weet wat men over vijfhonderd jaar zal bieden om een der authentieke kleedingstukken machtig te worden, die wij sedert lang met anderen rommel hebben opgeruimd...

Dit boekje blijft een document voor den smaak van een tijd, waaruit veel leering valt te putten, al is het dan meest in negatieven zin. Het kan tevens een waarschuwing voor ons zijn : juist wanneer we in die ouwerwetsche toiletten iets aardigs vinden, blijken het eenvoudige en ongezochte modellen te zijn, waarin men de natuur het minst geweld heeft aangedaan. Onze toonaangevende schoonen kunnen dus weten in welke richting zij de mode zullen te leiden hebben, wanneer zij niet wenschen, dat onze naneven zich even vroolijk maken over ons, als wij over onze oud-tantes. B.



THE BURLINGTON MAGAZINE

W. H. James Weale bespreekt in het Februari-nummer Memlinc's Passie-schilderij in het Museum te Turijn. Verschillende kritici hebben getracht te bewijzen, dat dit niet het schilderij is, dat aangeboden werd aan het boekverkoopers-gild te Brugge. Aangezien dit een uit historisch oogpunt belangrijke vraag is, was het een nuttig werk alle feitenmateriaal bijeen te brengen, hetgeen Weale hier doet.

Dezelfde schrijver geeft wenken voor een betere inrichting van museum-katalogi, daarbij in het bizonder lettend op den nieuwen katalogus van de National Gallery te Londen.

Het Maart-nummer van dit tijdschrift brengt de reprodukties van twee geteekende landschappen van Rembrandt uit de Chatsworth-verzameling van den hertog van Devonshire. De redakteur C. J. Holmes geeft een bijschrift.

Van een Hollandsch medailleur en schilder uit de XVIe eeuw, die zijn werk teekende met de letters S T E-H, spreekt een artikel van G. H. Hill. Men heeft uit deze letters de barbaarsch-klinkende naam Stephanus Hollandicus willen maken, maar de veronderstelde beteekenis van de letter H is reeds daarom onwaarschijnlijk, omdat de genoemde kunstenaar, die eerst in Holland en later in Engeland werkte, zijn portret-medailles van Hollanders in zijn vaderland gemaakt, dus vóór zijn vertrek naar Engeland, reeds met de letter H teekende. Men kan niet aannemen, dat hij zich reeds toen in Holland als Steven de Hollander zou hebben aangeduid.

The Burlington geeft vele reprodukties naar het opmerkelijk werk van dezen kunstenaar, wiens persoon tamelijk raadselachtig is.

De redakteur Holmes schrijft over den oorsprong van drie schilderijen van Albert Cuyp. Een studie van drie ossen en een geit, thans in het bezit van de Londensche kunsthandelaars Dowdeswell, diende blijkbaar daarvoor als grondslag. Waarschijnlijk schilderde Cuyp deze studie direkt naar de natuur. De drie schilderijen, die hij er op bazeerde zijn : een stal met vee in het Brusselsch Museum (n° 141); verder de herhaling van dit schilderij met kleine wijzingen, tot onlangs in de verzameling-Rudolf Kann ; ten slotte een schilderij in het Rijksmuseum (n° 746), waar het stal-interieur voor een landschappelijke omgeving heeft plaats gemaakt.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS (MAART)

De Gentsche konservator L. Maeterlinck houdt zich bezig met een onderwerp reeds vroeger door hem in andere publikaties aangeroerd : het verband tusschen de oud-Nederlandsche schilderkunst en de kamers van rhetorijke. Hij toont de wisselwerking van beide kunst-uitingen aan. Onder de schilders, die den invloed van de tooneelkunst van zijn tijd onderging, rekent hij den geheimzinnigen meester der vrouwelijke half-figuren. Hij bespreekt de vraag of men dezen anoniemen meester mag vereenzelvigen met Lucas d'Heere, een hypothese, waarvoor hij vele gronden kan aanvoeren.

THE STUDIO van Februari bevat een artikel over Frans Courtens door Fernand Khnopff.

C. G.



DE COLLECTIE SIX EN DE AANWINST ERUIT DOOR HET RIJKSMUSEUM



ET het overnemen door den Nederlandschen Staat van een deel der collectie Six, is er een aanmerlijke gaping ontstaan in een der oudste en kostbaarste schilderijverzamelingen van ons land. De collectie Six heeft nauwe betrekkingen met Holland's kunsthistorie; de schilderijen, die ervan den kroon uitmaken, zijn betrokken uit de eerste hand; ze brengen in herinnering de vriendschap-relaties tusschen den dichterlijken, kunstminnenden voorvader van dit geslacht, Jan Six, en den allergrootsten der hollandsche meesters — de portretten, die Rembrandt van dien Amsterdamschen burgemeester-poeët en zijne moeder maakte, deden wel bovenal de collectie Six vermaard worden over de gansche wereld. Intusschen, al is het kwantum thans aanzienlijk verminderd door beschikking van enkele erven, die hun aandeel in deze kunstschatten wenschten te realiseeren, in kwaliteit is het totaal der verzameling er niet zoo voelbaar door geschaad. Want, wat als het uitgelezen deel kan worden aangewezen, is achtergebleven in het bekende huis op de Heerengracht van Prof. J. Six. Als van het belangrijkste blijft daar altijd nog te noteeren: het *Briefschrijfstertje* van Terborch, een schilderijtje, als een kleinood tusschen de beste producten der 17e eenwsche hollandsche kunst, zoo vlekkeloos in zijn teeder-scherpe uitvoerigheid en afgerond van compositie, als een kunstuiting grootsch in het fijne; een *Maneschijn* van Alb. Cuyp, voornaam en ernstig, van een diepen doffen kleuraard, statig als een Claude Lorrain; een uitnemende Saenredam, de Buurtkerk te Utrecht, van een ranke teekening en volrijp in de ijle, nuchtere kleur; een deftig *Stilleven* op naam van J. Dz. de Heem, sonoor van kleurwerking; een zeer boeiend, stemmingsvol hollandsch *Winterlandschap* van Isaac van Ostade; een *Strandgezichtje* van Adriaen van de Velde, zoo fijn-gevoelig en atmospherisch, als deze later in het zoetelijke en gemaniereerde verzeild geraakte schilder er maar weinig zal gemaakt hebben; een voor hem nogal omvangrijke verbeelding van een *Maannacht* aan een breed water door Aert van der Neer, gloeiend zonder

overtollige zwarten in de schaduwkleuren; een verrassend stout portret van Mierevelt, dit wel zeker geen atelierwerk, als er zooveel voorkomt in de productie van dezen toen zeer gezochten portretschilder. Dan nog zijn er uitmuntende stalen van voorname oud-hollandsche kunst als van Brekelenkam, van der Heyden, Berckheyde, Hackaert, Maes, E. van de Velde, Bol. Verder eenige interessante vroeg-oudhollandsche portretten, en nog wel meer zou er bij te noemen zijn, als er een volledig lijstje moest worden opgemaakt. Voegt men hieraan toe, buiten de vijf Rembrandt's, het *Straatje* van Vermeer, en het levensgroote *Ruiterportret* van Potter, — zijn laatste werk en van voornamer schoonheid dan de Stier uit het Mauritshuis — dan moeten we wel tot de conclusie komen, dat, ongerekend de Vermeer, bij deze schifting der collectie, het Rijk niet met den grooten buit is gaan strijken.

Dit valt allereerst te constateeren bij inspectie van het overgebrachte deel der collectie Six naar het Rijks-Museum. Voor het overige hoeven we hier niet in beschouwingen te gaan treden over de kwestie der aankoop, om die te verdedigen of te bestrijden, ('t welk trouwens nu zeer te onpas zou zijn) noch trachten uit te meten de rekbaarheid eener nationale trots en gehechtheid aan de kunst van eigen bodem, tegenover den eisch van groote offers uit de schatkist. Wáár is het, dat tegelijk met den Vermeer 38 andere schilderijen moesten overgenomen worden. Aan deze beschikking der verkoopers viel niet te tornen. En onder dezen sleep van het «Melkmeisje» (of de Keukenmeid als de oude titel is) zijn er enkele, als kunstwerk van beslist minderwaardig gehalte, terwijl de meerderheid slechts zeer matig elementen inhield om het gewicht der vertegenwoordiging van oud-hollandsche kunst in het Rijks-Museum te versterken. Buiten den Vermeer konden slechts zeer enkele werken voor uitbreiding van Holland's grootste Museum begeerenswaard heeten: daarna mocht er wellicht over de aanwerving van verschillende andere bij een gelegenheids-tekoopaanbieding met niet al te hooge eischen, ernstig beraadslaagd zijn geworden. Dit alles diene als verklaring, dat we bij dit korte overzicht onze beschouwingen slechts aan een klein deel der collectie wijden, en van het merkwaardigste kennis doen nemen door reproductie.

De Keukenmeid van Johannes Vermeer. Stoffelijke hoedanigheid. Het stuk is geschilderd op doek en nog gespannen op het oude raampje, zonder spieën. Vermeer's meeste werken zijn op doek geschilderd en, lettende op de buitengewone verzorgheid van zijn techniek, den opbouw van zijn kleurenstel uit een bepaalden grondtint van het plamuur, kan deze keus van te beschilderen materiaal wel eenigzins bevreemdend lijken. Dit is temeer opmerkelijk voor den tijd dier precieuse schilderijbewerkers, die, strevende naar een ongerepte gladheid in hun werk, steeds het paneel en soms het koper verkozen. Een

schilderij was een kostbaar « plankje ». Het schilderijtje draagt geen handteekening of Vermeer's bekend monogram ; alleen zou men kunnen méénen de sporen ervan te zien, geheel onderaan in den rechterhoek. Of de letters misschien door een lichte overschildering van dit plekje vloer verdwenen zijn, het valt op het bloote gezicht, met het scherpste turen, onmogelijk uit te maken. Verder verkeert het stuk in goeden staat, al zijn er hier en daar, in den fond vooral, weinig beduidende retouches waar te nemen. Op het voorhoofd der figuur echter, naar de schaduwzij, schijnt een lichte beschadiging door bijschilderen te zijn verholpen. Het vormt in het kleurgeheel van den kop een klein, en uiterst gering opvallend beurs plekje. De maten van het schilderijtje zijn : 45^5 h., 41 br.

Kunstwaardig gehalte. De aankoop van dit kleine schilderijtje heeft heel wat gerucht in den lande verwekt. Er waren vóór- en tegenstanders, in de kunstkringen zoowel als daarbuiten. Het behoud van een der meest zeldzame en vermaarde voortbrengselen van Nationale kunst eischte een aanzienlijk bedrag uit de beurs van den Staat. De koopsom was ook ongehoord hoog ; vorige geslachten hadden zich in de toekomst al zeker evenmin den prijs, die voor zoo'n klein schilderijtje zou worden besteed, kunnen droomen, als het vervoermiddel zonder paarden en een gesprek van man tot man over een honderd kilometers afstand. Toch nog moet voor allen de aankoop een verheugende gebeurtenis wezen, als blijk dat de Hollandsche Regeering tusschen andere mogendheden minder ongunstig dan voorheen afsteekt in behartiging der nationale kunstbelangen.

De bepaling der waarden van geld en kunstwerk tot onderlinge inruiling, wordt wel eens ondoenlijk geacht, wijl de waarden zich hier absoluut ongelijksoortig verhouden van het menigvuldigbare tot het unikum. Het geld heeft een domme waardekracht, is niets anders waard dan zich zelf, kan met zich zelve verhandeld worden (de meest waarachtige handel misschien !) ; een kunstwerk kan door al het geld der wereld niet verkregen worden ; de mogelijkheid daartoe hangt af van omstandigheden, de koopsom van de wisselende appreciatie's — want, ook kan het gebeuren, dat het den inruil met weinig gelds zelfs niet waard bevonden wordt. Zoo heeft dus het geld een feitelijke, het kunstwerk een betrekkelijke en zeer wankele waardekracht. Toch moet er een norm te vinden zijn voor eenige reeële waardebepaling. Het geld is louter ruilmiddel en daarop doordenkende, zou het juist andersom kunnen gezegd worden en eraan een fictieve waarde zijn toegekend. Het brood heeft reeële waarde voor den dierlijken mensch, het kunstwerk insgelijks voor den geestelijken mensch. (De voorwaarden van vraag en aanbod mogen hier buiten bespreking blijven, de noodwendigheid der behoeften tot onderhoud van het bestaan, tegenover de eveneens natuurlijke, maar meer onbewuste behoeften aan levensweelde

in den mensch). Het opmerkelijk verschijnsel doet zich echter voor, dat tot bemachtiging van dezen laatsten factor tot levensgenieting, de vraag een bij uitstek grillige keuze doet blijken, en de waardeschatting van het eene uiterste aldra in het andere vervalt. Voor 100 jaar werd het *Lezend vrouwtje* van Vermeer gekocht voor *f* 95, een schilderijtje van Gerard Dou daarentegen voor duizenden. Zoo moet er dus van uit een andere beschouwing een maatstaf gevonden worden voor eenige nadere bepaling der geldswaarde van een kunstwerk, een vergelijk te stellen zijn bij deze ongelijksoortige waarden met de vraag; wat offert men door het missen eener bepaalde geldshoeveelheid tot verkrijgen van iets wat op 't oogenblik begeerd wordt? Wat zal men gedwongen zijn daardoor te ontberen? En dan laten zich van zelf grenzen stellen, bij toekenning der geldwaarde van een kunstwerk, hoewel niet scherp afgebakend. Het moet gezegd kunnen worden: dit schilderij is bovenmatig duur, wijl generaliseerende, door toetsing aan den algemeenen prijs-standaard van kunstwerken, in vergelijking met wat van elders nog mogelijk verkrijgbaar is, de draagkracht der beschikbare fondsen over de wereld zou uitgeput raken. Om een voorbeeld te noemen: hoe zou in verhouding tot den prijs, die nu voor dezen Vermeer besteed werd, een werk als de *Arnolfini* van Jan van Eyck geprijst moeten worden? (Ik neem dit werk, omdat het hier in aanmerking kan komen als gelijksoortige kunstgrootheid, dat is: als wonder van schilderen in meest gepurifieerden technischen vorm). Dan moet worden ingestemd, dat dit eveneens kleine schilderijtje, in gelijken aard van kwaliteiten, toch onberekenbaar superieur is aan *de Keukenmeid* en bovendien nog zooveel kostbaarder om de zeldzaamheid. Het laat zich dan moeielijk taxeeren, maar de prijs zou tot een fabelachtige som worden opgedreven, tot in de millioenen beloopen. En... tegen het uitgeven van zooveel geld zou er van een anderen kant met economische bezwaren verzet komen, en met recht. Daar moeten dus verhoudingen in acht genomen worden.

Er zijn bij de besprekingen over den aankoop van dit schilderij ook meeningen gegeven over zijn kwaliteit. Daar werd beweerd, met het doel van aanprijzen, dat het onder de allervoornaamste werken behoort, die Vermeer heeft voortgebracht. Mij dunkt, dat hier van overschatting mag gewaagd worden, dat het niet op den eersten rang is te plaatsen in het œuvre van Vermeer, dat zelfs onder de drie schilderijen welke het Rijksmuseum thans van Vermeer bezit, dit in volkomenheid, in aristocratisch gehalte, achter staat bij het *Lezende Vrouwtje* uit de collectie van der Hoop. De tegenwoordige algemeene Vermeer-vereering, is een verschijnsel dat, oppervlakkig beschouwd, zeer verheugend is te noemen; want de conclusie valt daar onmiddellijk uit te halen, dat schoonheidsinzicht en kunstsmaak in de hedendaagsche gemeenschap een zeer hoog peil hebben bereikt! Van de geheele kunstnalatenschap

JOHANNES VERMEER VAN DELFT: DE KEUKENMEID, UIT DE COLL. SIX.

(Rijksmuseum, Amsterdam).



der oud-hollandsche school toch, behoort het werk van Vermeer tot het meest uitgelezene en de keuring der kwaliteiten eischt hier zulk een aanvoelingsvermogen en beproefd inzicht van de grondmerken der universeele schoonheid in *het* kunstwerk, dat zelfs zij, die zich hun leven lang erop toeleggen kunst te begrijpen, zich altijd weer terecht hebben te vinden om de ware motieven van den ongerepten, stillen glans in dit naar het uiterlijk, welverzorgde en propere penseelwerk te herkennen. Er mag dus aan de tegenwoordige onverdeelde Vermeer-vereering wel wat critisch zelftoezicht toegewenscht zijn! De naakte schoonheid, zij verschijnt in de kunst van den Delftschen Vermeer, en het is begrijpelijk dat zij koud en vormelijk kan bevonden worden, als de ook veel onbegrepen plastiek der Antieken. Maar de aandoeningloosheid is hier slechts van schijn door de zenuwsterkte. Vermeer's werk is niet doorgloeid van emotie als dat van Rembrandt, niet hartelijk als dat der andere hollandsche binnenhuisschilders. Hij is volstrekt een afzonderlijke en wat zijn werkzaamheid voor de kunstgeschiedenis ook zoo belangwekkend maakt is, dat daarin de cultuur der hollandsche kunst een culminatie punt bereikte, toen er reeds teekenen van uitputting en verval zich openbaarden. Hij, de leerling van Carel Fabritius, die weer de leerling was van Rembrandt, gaf aan zijn kunst als vervolg op den gloed en de expansieve kracht van zijn meester, een richting, die naar de de schoonheid voerde, verzuiverd in picturale neigingen, veredeld van vorm. Niets is vreemder aan zijn werk als het woelige, de hevigheid van tegenstellingen en voor de compositie zijner interieurs bezigt hij slechts één een enkelen keer twee menschbeelden. (Een verre overeenkomst met Michel Angelo). De beroemde *Koppelaarster*, uit Dresden, maakt een uitzondering (een vrij vroeg werk trouwens) en met al zijn ruime breedheid is dit werk in zijn compositie niet mooi. Vermeer had opvattingen van compositie, van tafereelvulling, volkoming afwijkend van die zijner tijdgenooten genre-schilders en die geheel overeenkomstig waren aan aard en streving zijner kunst. In bouw en volvoering draagt zij het kenmerk van den bestierenden geest. De rust moet zetelen in zijn werk, vorm en kleur zullen als middel van uitdrukking volkomen harmonisch opstreven naar den staat van hoogste en zuiverste evenmatigheid in het afbeelden der doodgewone verschijningen van het alledaagsche leven. En dit streven is doorgevoerd bij waarneming van het allerminste; de koperen knop van een stoel parelt van ongerepten kleurstaat en we weten hoe hij zich verdiepen kon in de waarde der gelijktonigheid van een grauwe landkaart, zoowel als in de kleurweelde van een oostersch tapijt met zijn majestueuse plooien. Hij is een purist onder de schilders.

Tot zijn volle grootheid nu is Vermeer in de *Keukenmeid* nog niet uitgewassen. Ik wil aannemen, dat het ongeveer uit den middentijd zijner ontwik-

keling is. Er ontbreken door gemis aan jaarteekening op zijn schilderijen (alleen de *Koppelaarster* draagt een jaartal 1656 — Vermeer is geb. 1632 gest. 1675) wel vaste aanwijzigen voor, maar ik zou de drie schilderijen in het Rijksmuseum naar tijdsorde willen rangschikken als volgt : *de Keukenmeid, het lezend Vrouwtje, de Brief.* 't Komt me voor, dat hij na bereik van het hoogtepunt zijner ontwikkeling, de pointilleer-methode minder toepaste.

Dit schilderijtje uit de collectie Six is ontegenzeggelijk zijn vermaardheid waardig. Het is allereerst groot van figuurbeelding. Geen der hollandsche binnenhuisschilders zou zeker van een onderdanige handeling uit de bedrijvigheid van het kleine leven, zich een zoo monumentale figuratie hebben gedacht als Vermeer bij de *Keukenmeid*. Terborch, de gedistingeerde, gaf daarnaast slechts de realiteit in een deftig kleed. Inderdaad is deze melkschenkende stevige boerenmeid, monumentaal, maar in een anderen stijl, als de *Nagelknipster* van Rembrandt uit de coll. Kann. De koloristische eigenschappen zijn ook gansch die van Vermeer, den onafhankelijke. Gelijk de teekening als werd opgetrokken in een geordend lijnenstel tot strikte bepaling van contoer en welving, is ook de kleur in schikking en nuanceering synthetisch. Positief en nadrukkelijk zijn de kleuren tegenover elkaar gesteld, in het volle gewicht van hun zelfstandigheid, massief en stellig omsloten, zonder zwaar of hard te zijn. De kleur is hier geheel de steun voor de reliefwerking, nadere verantwoording voor de gedaantevorming. De kleur is bovenal beeldend en ze heeft in uitdrukking een zekere ruige kracht, geeft aan het geheele schilderijaspect een martiale lichamelijkheid, die aan Vermeer in vele andere zijner werken vrijwel ongemeen is. Dat is de bijzondere waarde van dit stuk, maar duidt te gelijk op de inferioriteit tegenover andere als het *Lezend Vrouwtje* en de *Kantwerkster* uit het Louvre. De reeële kwaliteiten kunnen niet opwegen tegen de meer vergeestelijkte overzetting der werkelijkheid in genoemde stukken. De stoffelijkheid kleeft hier nog aan de kleur, waar elders het esthetisch inzicht tot meerder bezonkenheid is geraakt. De kop is wat brokkelig van peinture, de armen en de handen, vooral de rechter die schenkt, zijn van teekening en kleur voor Vermeer bepaald vulgair, hoe malsch de « pâte » er ook zij. Men vergelijke slechts de handen van het lezend vrouwtje zoowel in het Amsterdamsche als in het Dresdener Museum ; hoeveel idieëler daarbij hèt vormbegrip is. Het stilleven op de tafel is van een buitengewone kracht, als stofuitdrukking van een welhaast sculpturale wezenlijkheid. Maar andere bijkomstigheden, tot vulling der compositie, zijn zonder aanmerkelijke belangrijkheid, de stoof wel het minst, terwijl het koperen bakje en de mand aan den muur met een ietwat benepen zorgelijkheid tot natuurgetrouwe navolging geschilderd zijn. De witte muur, een zoo geliefd motief van Vermeer, heeft ook niet als op het *Lezend Vrouwtje*, de gave vastheid en is tegelijk één vlak



JACOB RUISDAEL : de Voorde.

van blankheid, dat schijnt te gloren in den dauw van het milde heldere licht; de schaduwpartij is er zelfs kil. In de lichtzijde der muts, die de vrouw draagt, is echter die vederfijne aanduiding van het hooglicht tegen het gedempte wit van den achtergrond. De roode rok en het koud-groene tafelkleed zijn eindelijk de aan kleur-klank minder gewichtige deelen in dit schilderij.

Deze opmerkingen mogen hier niet genomen worden als critische pluizerijen, daar wel in ieder kunstwerk onvolkomenheden zijn na te wijzen. Ze dienen echter als bewijsredenen bij de kwaliteitsschatting van dit werk als Vermeersche kunst, en dan valt tegenover de al te uitbundige lofprijzing te constateeren, dat het eerstens in de compositie nog niet tot de aanzienlijkste mag gerekend worden als bijv. *de Muziekles* uit Windsor Castle en, dat het in de techniek niet die gepolijste volkomenheid heeft bereikt en die edele gevoeligheid als in de hier reeds herhaaldelijk genoemde werken. Want de kracht van schilderwijze, de strakheid van vormduiding, hierin betoond, zal nog ingewisseld worden tegen een sereniteit, een verhevener rust waaruit de stijl gerezen is dezer kunstuiting, zoo uniek in de 17e eeuwsche hollandsche school.

Intusschen heeft de vertegenwoordiging van Vermeer in het Rijksmuseum met den *Keukenmeid* op aanzienlijke wijze gewonnen; eerstens om de kwali-

teiten zoo verschillend weer van de twee andere, maar ook wijl, zooals ik meen, daarmee nu de ontwikkeling van Vermeer in drie verschillende stadia wordt aangegeven.

De Voorde door Jacob Ruisdael. Een goed schilderij, maar toch niet van het gehalte om tot een groote verheuging te strekken als nieuwe toevoeging aan de collectie Ruisdaels in het Rijksmuseum. Een bijzonderheid aan dit werk is, dat erbij meeningverschil bestaat over den maker. De echtheid van het monogram wordt betwijfeld en daarenboven het auteurschap verzet op Hobbema. Het thema der Ruisdael-achtige Hobbema's en Hobbema-achtige Ruisdael's, is een van die onderwerpen in de beoefening der kunstwetenschap, die hun eigenaardige belangrijkheid hebben in den kring der vakgenooten, maar daarbuiten weinig kunnen dienen tot bevordering der kunstkennis in beter begrijpen der meesters. Immers, een Hobbema die bedriegelijk op Ruisdael trekt, is al geen zuivere Hobbema meer en omgekeerd met Ruisdael. De grondaard der kwaliteiten van Hobbema is te zoeken in een nuchtere natuurwaarneming, die voert tot exacte bepaling der vormen en een klare effenheid van het kleurwezen onder een gelijkmatig licht. In de boomen komt vooral uit zijn belangstelling voor het détail ; hij teekent ze, zakelijk verklarend hun organisme van stam, takken en bladergroei. Hij vormt ze uit als 't ware. Bij Ruisdael is een boom een machtige uitwas uit de aarde, een zeer groeikrachtige gedaante aanzwellend in zijn bladertrossen. Hobbema is objectief in zijn waarneming, Ruisdael meer subjectief. Bij den eerste het begrip, bij den tweede de visie. Dat de nuchtere kunstuiting, die tracht zooveel mogelijk overeenkomstig de werkelijkheid te zijn, toch groot kan wezen, bewijst het Laantje van Middelharnis in de National Gallery! Maar hij is koel, correct tegenover den norscheren Ruisdael, wiens kunst vol van verkropten hartstocht is, als muziek van Beethoven. Bij een meer technische beschouwing, waartoe trouwens deze *Voorde* als specimen van Ruisdael's kunst 't meest aanleiding geeft, vertoont de behandeling ook de meer gedegene schildering, den zwaarderen verfzet, die de schilderwijze van Ruisdael kenschetst tegenover die van Hobbema. De voorste figuren op het werk, de ruiters en het springend hondje, acht ik een door andere hand hier kwalijk te pas gebrachte stoffage.

De Schaatsenrijder door Adriaen van Ostade. Er kan niet beweerd worden, dat dit schilderijtje alle andere werken van Ostade in het Rijksmuseum kunstwaardig overtreft. Toch mag het als een aanwinst gelden, vooral daar in verhouding tot de ruime en uitnemende vertegenwoordiging van Jan Steen, die van Ostade maar vrij schraal is. We hebben nu met een

onlangs als bruikleen verworven schilderij, voorstellende den wilden dans van een boerenpaar in een schuur, Ostade in onderscheidene uitingen



ADRIAEN VAN OSTADE: De Schaatsenrijder.

zijner kunst en uit verschillende tijdvakken aanwezig. Maar de voorraad is nog onvoldoende om tot een diep besef te komen van wat de eigenlijke waarde uitmaakt in de kunstuiting van dezen Hollander, die slechts geïnteresseerd scheen voor de vulgaire gebeurtelijkheden, grove buitensporigheden zelfs, uit het levensverkeer in zijn naaste omgeving, zonder evenwel den goedmoedig-wijsgeerigen kijk er op van Jan Steen, en weer burgerlijker van opvatting, botter van waarneming dan Brouwer. Zijn typeeren heeft niet de zinrijke strekking van den eerste, mist in expressie de felheid van den laatste. Hij is nooit satyrisch als Steen, gruwelijk als Brouwer, en, 't moet gezegd, hij is

daarom hun mindere. Maar een tentoonstelling van Adr. van Ostade, waarbij vooral de teekeningen en etsen niet mochten ontbreken, zou eerst recht doen begrijpen den kunstenaar in dezen populairen « genre-schilder ». 't Zou dan ook blijken, dat er in haast geen œuvre van een door het publiek gevierd schilder, zooveel kaf onder het koren is gaan schuilen — van lieverlede, want er zijn ontelbare schilderijen, die ten onrechte Ostade worden toegekend of valschelijk zijn naam dragen. Als van Goyen heeft hij een menigte teekeningen nagelaten, veel penteekeningen, fluks aangewasschen of luchtig opgekleurd, en als bij dien zuiver hollandschen landschapschilder, zijn het aanteekeningen van veel-verscheiden impressie's, te verwerken op een gelegen tijd tot schilderij. Als Rembrandt heeft hij voortdurend geëtst en daarin vooral heeft zich geopenbaard wat wel als het rembrandtieke element in Ostade's kunst wordt aangewezen : een emotionneele waarneming van licht en donker tegenstellingen. Maar de dichterlijke aanvoeling daaruit der intimiteit van het leven, heeft bij hem natuurlijk niet de verheffing genomen naar één illusionnaire verbeelding, als bij het gezicht op de werkelijkheid van den grootmeester. De *Schaetsenrijder* is ongeveer uit den tijd, dat Ostade's talent zijn vollen wasdom heeft bereikt, toen de geest bezadigder was geworden, en, in rechter ontwikkeling van zijn aanzienlijke schilderskwaliteiten, hij zich meer verdiepen ging in de atmosfeer van het binnenhuis, om de geconcentreerde lichtwerking tegen het schemerende complex van donker gloeiende tinten. En in deze kwaliteit verdient dan het schilderijtje uit het Rijk-museum : *de Schilder in zijn werkplaats*, den voorkeur waar de donkere ombertinten doorzichtiger, luisterlijker en dieper zijn, het licht meer intensiteit bezit.

Daarna ging Ostade zich beijveren naar volmaking van het métier, trachtend naar deugdelijke en zeer verzorgde uitvoerigheid, waarbij de kleur in haar waarde nadrukkelijker werd aangeduid, maar ook de algemeene toonaard koeler aandoet en minder boeiend is. Langs deze drie phasen van karakterteekenaar, stemmingsschilder, en zorgzaam technicus, valt, meen ik, het verloop in zijn ontwikkeling aan te wijzen ; maar daaruit is ook te verkrijgen het dieper inzicht van den werkelijken aard zijner kunst, met de gevolgtrekking, dat wat in zijn vroegste werken soms Brouwer verwant schijnt, niet stabiel kon zijn in de neigingen en het streven van dezen trouwhartigen gevoelvollen kunstenaar die, 'k zou haast zeggen uitsluitend, schilder was.

Bloemen door Rachel Ruysch. Deze schilderes is nog te weinig gekend hoewel het Rijks-museum reeds twee werken had om haar op rechte waarde te doen schatten. Deze nieuwe uit de Six-collectie kan misschien de belangstelling voor haar werk vermeerderen. Rachel Ruysch staat op den drempel van den vervaltijd. Ze was ongeveer 20 jaar vroeger dan Jan van Huysum, de

kunstenaar-in-het-vak bij uitnemendheid, die de techniek van uiterste voltooiïng op zeker zeldzame wijze machtig was. Zijn ideaal was het wel, om



RACHEL RUYSCH : Bloemen.

nooit vertoonde proeven van keurige uitvoerigheid te leveren, waarbij het toppunt zou bereikt zijn in het natuurgetrouw schilderen van een waterdruppel, die langs een bloemblad afslipt, op neervallen staat als een zware biggelende traan. En buiten de ruime verscheidenheid bloemen, dikwijls een bont allerlei, geschikt in een luxe-vaas met basreliefs versierd en soms van toepasselijke spreuken voorzien, — scheen hij nog gedrongen de veelvuldigheid van bijzonderlijkheden te vermeerderen door toevoeging van insecten, vlinders, rupsen en kevers ; eindelijk nog vliegen en mieren, die met hun respectievelijke slagschaduwtjes stof gaven tot schier mikroscopische détailverwerking.

En, het is of de hand, die zoo precies en net de slingers van de bloemstengels trok, de sierlijke omwendingen der bladcontoeren, de zoo bewerkelijke taak voleindigen wilde met de fraaie krulletters van de naamteekening. Toch mag het niet gezegd zijn dat deze kunst, — einde 17e, begin 18e eeuw — slechts belangrijk is om de kunstige handbeweging van den schoonschrijver, (die van Huysum ook was) of dat het geheim van de gaafheid en gladheid zijner schilderijen moet gezocht worden in het handig gebruik van trekpenseel en daskwast. Er schuilen (dit is het woord) kwaliteiten in de bloemstukken van van Huysum, die wellicht, in den tijd, dat hij in hooge eere was, evenmin werden gezien als tegenwoordig.

De bloemen van Rachel Ruysch echter, zijn toch minder koud-kleurig en hard van teekening. Waarschijnlijk was bij haar ook al de meening uit den vervaltijd, dat kunst slechts is de uiterste en nauwgezetste vervulling aan de eischen van een oogbekorend schildersaspect. Maar haar werk doet nog volstrekt niet opmerken, dat kunst geworden is tot kunstmatigheid. Zij ontwikkelt in het minutieuze afschilderen harer bloemen, een voor een, tot zij worden tot een pralend bouquet, toch in de stofuitdrukking een delicaatheid van toets, een fijner verwerking van de subtiele kleurverhoudingen waaruit blijkt, dat zij daarbij innig vervuld was van deze schoonheid om haar zelf, die is : oneindige variatie van vormsierlijkheid en kleurrijkheid. Een vergelijking van haar werk met dat van van Huysum, kan vooral dienen tot grondiger inzicht van de afhankelijkheid der ontwikkeling bij aangeboren begaafdheden, aan het tijdvak waarin de kunstenaar staat.

De Serenade door Judith Leyster. Deze schilderes was reeds in het Rijksmuseum vertegenwoordigd, doch dit schilderijtje doet haar grondiger kennen en voller waardeeren, — is dus onbetwistbaar een werkelijke aanwinst. Judith Leyster, die getrouwd was met Jan Miense Molenaer, betoont zich in de *Vroolijke Drinker* (een figuur op levensgrootte dat reeds sinds eenige jaren in de collectie is) een verdienstelijk leerling van Frans Hals. Maar die verdienstelijkheid heeft toch nog maar de twijfelachtige waarde van bekwaamheid in navolgen. De onmiddellijke nabijheid van Hals' « Vroolijke Drinker » laat op die van Judith Leyster als 't ware met den vinger nawijzen, toets voor toets, een banaliseering van de techniek des meesters. De stoutheid van dezen wordt bij de leerlinge klakkelooze overmoed; zij schildert op gelijk snel tempo, zonder echter te raken aan de voldongenheid van uitdrukking in meest ijlingschen beeldingsvorm, met de overstelpende kracht eener stortvloed van vernuftige invallen als bij den meester. Dit groote, maar nogal plompe schilderwerk, geeft slechts een groven afdruk der gedaante van Hals' techniek, en de eenige kant van persoonlijkheid is te vinden in het lichtgroene



JUDITH LEYSTER : De Serenade.

tafelkleed met den test vuur erop. Dit kleinere stuk, de Serenade genoemd, is in alle opzichten fijner: doordringender van vorm en kleurexpressie, wijl de uitvoering meer beheerscht was. Het schilderen van figuur « op half leven » had de schilderes denkelijk beter in haar macht; daar bewoog zich haar talent meer in eigen element. Eerstens is er in opmerkelijk de belichting van den kop, van onder op, met zijn scherp gemarkeerde schaduwen, die even aan de Utrechtsche school doen denken. Maar niet alleen de verlichtingswijze,

ook de krasse kleur- en lichtuitdrukking, op het wambuis vooral, tot in het schelle opgevoerd, vertoont een neiging naar fel-realistische uitbeelding als bij de schilders uit de school van Caravaggio, doch is hier persoonlijker en fijner van duiding dan bij de meesten. Er zijn mooie kwaliteiten van kernachtige schildering en sterke kleur in dit schilderij, en 't is zelfs vaster gesteund door vorm en kleurexpressie dan de Nar van den pseudo-Hals, in 't Rijks-Museum, die me nu meer dan ooit copiewerk van J. Leyster naar haar meester toelijkt.

Jammer, alleen dat deze geestkracht van schilderen niet gestadig zich op éène hoogte hield; ook in dit werkje zijn er ongelijkmatigheden, wordt de gespierde techniek soms los en onzeker van beweging. Toch is deze vertegenwoordiging van Judith Leyster van het gehalte om haar als een der beste leerlingen der Frans Hals-school te doen waardeeren.

De Haringkoopvrouw door Metsu. Dit schilderijtje kan als een schakel dienen in het œuvre van Metsu, vanaf den *Wapensmid* in ons Rijksmuseum tot aan zijn eindelijke ontwikkeling als de nauwgezette, kostelijke kleinschilder, die we in hem hoogschatten. De *Wapensmid*, veel grooter, geeft een voor Metsu zeer opvallende breedheid, zelfs stoutheid van schilderswijze, te aanschouwen. Op de voldragenheid van dit werk valt echter nog wel wat af te dingen ; het is erbij duidelijk, dat met deze bravoure Metsu's kwaliteiten niet tot uiting kwamen. Het stilleven op den voorgrond is er-in misschien wel het beste. Van meer ingetoomde uitbundigheid is dit schilderijtje ; de behandeling heeft er ook den lossen gang ; het is breed en vlot geschilderd maar tevens kernachtiger van uitdrukking tot in de détails. De teekening is bekwaam en correct, er is een gloed in de kleur, een gebondenheid in den algemeenen donkeren toonaard, die zeer aanlokkelijk is ondanks het wit van de mouw der koopvrouw, dat wat te sterk uit het geheel slaat. Van deze vlotte, meesterlijke factuur, die menig modern schilder zich eigen mocht wenschen, is Metsu overgegaan tot den uiterst geserreerden schildertrant van den minutieusen detailvorscher, die echter nooit in het kleinlijke en weeke is vervallen.

Daar komen onder dit deel van de collectie Six nog enkele namen voor die een bijzonderen dunk kunnen geven van deze nieuwe aanwinst : Rubens, van Dijck, Moreelse. De nog al groote Rubens kan men veilig brengen onder het talrijk atelierwerk uit zijne œuvre ; enkele partijen in de knielende Magdalena zijn er alleen hem waardig. De grauwtjes van Van Dijck zijn eveneens weinig gewichtig ; 't vermoeden is zelfs gewettigd dat het replieken zijn. Zeker worden ze minder belangrijk nog als men de gravuren, die ervan



GABRIEL METSU : De Haringkoopvrouw.

bestaan ziet en vooral de origineele teekening van het eene portret in 't British Museum. De Moreelse, genaamd *Vanitas* — een meisje dat in den spiegel kijkt — is als specimen uit den vervaltijd, waardig pendant, hoewel iets minder zoet en behaagziek, van de bekende *Schoone Herderin*. Er was niet een nieuw getuigenis noodig van de demoralisatie bij dezen eertijds voortreffelijken portretschilder. Eindelijk kunnen nog genoemd worden goede werken van Berchem, Asselijn, Frans Post, Adr. van de Velde ; maar bij het noemen van dezen laatsten naam hier, gaat men weer watertanden over het kleine strandgezichtje in de collectie Six achtergebleven. Een voortreffelijkheid, maar in zijn soort, is nog de copie naar Dou door zijn leerling van Staveren.

W. STEENHOFF.





K. P. C. DE BAZEL

> . . . ich aber sage: von unten hinauf zu dienen ist überall nötig. Sich auf ein Handwerk zu beschränken ist das Beste. Für den geringsten Kopf wird es immer ein Handwerk, für den besseren eine Kunst, und der Beste, wenn er Eins thut, thut er Alles, oder, um weniger paradox zu sein, in dem Einen, was er recht thut, sieht er das Gleichniss von Allem, was recht gethan wird . . . .
>
> Gœthe. Wilhelm Meisters Wanderjahre.



u meermalen de meening wordt uitgesproken, dat voor bouw- en nijverheidskunst een nieuw tijdperk van ontwikkeling is aangebroken, wordt als van zelf de aandacht getrokken naar die kunstenaars, welke als aangewezen zijn, om in zulk een tijd op te treden als leiders. Naast de vraag of er gronden aanwezig zijn voor bovenstaande meening, en welke, komt dan de belangstelling op voor deze levende leidende krachten, voor hun persoon en hun arbeid, en kan het zijn nut hebben zich een denkbeeld te vormen van de plaats, die aan dezen arbeid kan worden toegewezen in de lijst van den tijd. In dezen geest wil het navolgend opstel beschouwd zijn, dat handelt over den persoon en den arbeid van één onzer meest erkende werkers op het gebied der bouw- en meubelkunst: Karel Petrus Cornelis de Bazel. Daarom zal het ook drieledig zijn en achtereenvolgens betrekking hebben op de boven uitgesproken vraag, op de Bazels persoon en arbeid en op de plaats, die in onzen tijd aan dezen arbeid kan worden toegekend.

Het geloof aan een nieuwe ontwikkeling van bouw- en nijverheidskunst kan moeielijk voortspruiten uit hetgeen men over het algemeen rondom zich ziet. Wie meenen mocht dat hij slechts heeft op te merken, om nieuw kunstleven in dezen zin te ontdekken, vergist zich ten eenenmale. Een wandeling door onze moderne steden en dorpen, een bezoek aan onze hedendaagsche magazijnen, een kennismaking met de woning van den gezeten burger geven over het algemeen weinig aanleiding tot frissche indrukken en de belangstelling van het publiek in bouw- en nijverheidskunst is dan ook gering, zóó gering, dat zij slechts den ingewijde kan opvallen. Dit moet temeer treffen,

K. P. C. DE BAZEL, Architect.

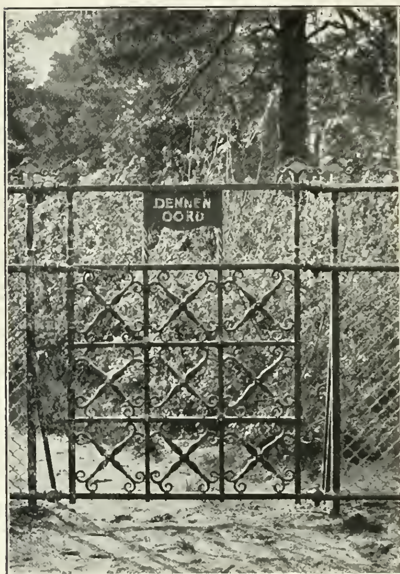
Aanzicht middengedeelte van de hofstede „Oud-Bussem“ te Naarden en Huizen.



omdat ditzelfde publiek toch lang niet onbelangstellend van natuur is, wat afgeleid mag worden uit de groote aandacht, die het b. v. aan de vrije schilderkunst schenkt en zelfs aan de ingenieurskunst, waar ze het gebied van de moderne ijzerindustrie betreedt. Nu kan voor de ontwikkeling van bouw- en nijverheidskunst de belangstelling van buitenaf niet gemist worden en het is dan ook zaak deze op te wekken en daarom is het wel goed eens na te gaan, of de oorzaak hier alleen bij het publiek gezocht moet worden, dat de schoonheid van bouw- en nijverheidskunst maar niet wil begrijpen, of dat deze ook in den aard dezer kunsten zelve kan liggen.

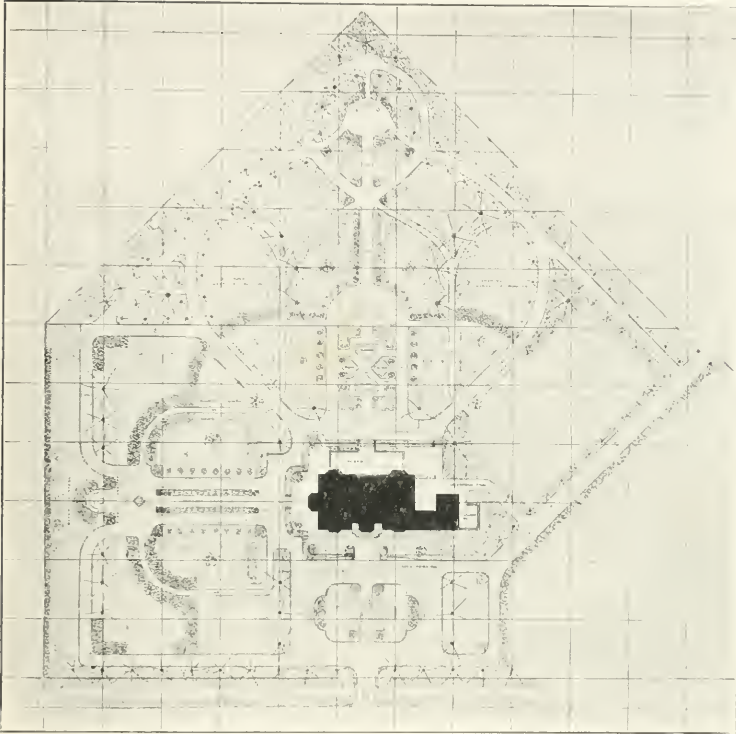
Het is reeds meermalen beweerd, dat met de negentiende eeuw de oude ambachtskunst opgehouden heeft te bestaan. Ook dat deze eeuw op het gebied van bouw- en nijverheidskunst geen eigen stijl heeft vermogen voort te brengen. Duidelijker is het, dunkt me, te zeggen, dat de ambachtskunst zich heeft gesplitst in de haar samenstellende deelen, en dat elk dezer deelen zich zelfstandig heeft ontwikkeld en zijn eigen gebied gewonnen. Uit het ambacht groeide de moderne nijverheid, de allesomvattende ijzerindustrie, uit de kunst ontwikkelden zich de vrije beeldende kunsten. Èn de nijverheid èn de vrije kunsten kwamen tot ongekenden bloei in de negentiende eeuw, waaruit mag worden afgeleid, dat uitnemende technische arbeid kon worden verricht en dat het schoonheidsbegrip zeer intens aanwezig was. Het verval van bouw- en nijverheidskunst is dus niet toe te schrijven aan de afwezigheid van die elementen, welke haar wezen uitmaken, maar moet gezocht worden in het gebrek aan inzicht in de wijze, waarop deze elementen moeten samenwerken, om tot een aannemelijk resultaat te kunnen leiden. De architectuur, in algemeenen zin, vraagt het samengaan van twee menschelijke eigenschappen, die schijnbaar niet geheel bij elkaar behooren: het zakelijk verstand en het ontvankelijk gevoel. Ze is een kunst, die geheel en al gebonden is aan de stoffelijke materie, een stoffelijke kunst bij uitnemendheid, die daarbij heeft te voldoen aan practische eischen van doelmatigheid en bruikbaarheid, die in alle opzichten beperkt is en gereglementeerd en toch schoonheid moet belichamen, toch karakter moet ontwikkelen, idealen wil vertolken, kunst wil zijn in den waren zin van het woord. De mogelijkheid hiertoe zal slechts dan kunnen bestaan, wanneer aan de architectuur een zuiver arbeidsveld is toe te wijzen, een arbeidsveld, waarop uit den aard der zaak het zakelijk verstand en het schoonheidsgevoel om elkaar vragen, omdat slechts dan datgene kan worden voortgebracht, dat voldoet aan de eischen en de verlangens van eigen tijd. Dit arbeidsveld kan dus niet zijn dat van de zakelijke moderne nijverheid, ook niet dat van de vrije beeldende kunst, maar het zal aan beide grenzen, met beide in verband staan en toch zich zelf moeten zijn.

Bij de scheiding van kunst en ambacht heeft de vrije kunst de banden met het werkelijke leven in zooverre verbroken, dat zij zich niet meer in dienst stelde van het alles omvattend architectonisch geheel, dus niet meer optrad als de verklarende en versierende kunst, wier taak het was aan de architectuur nadere, tot verstand of gevoel sprekende, eigenschappen te verleenen, of het wezen ervan te accentueeren. Uitgaande van het gronddenkbeeld dat de natuur de leermeesteres en het groote voorbeeld is der kunst en dat de taak van deze is het wezen der natuur in eigen arbeid te vertolken, heeft de vrije kunst haar standpunt zuiver gesteld en haar eigen idealen, buiten het verband der oude ambachtskunst om, belichaamd. In tegenstelling daarmede koos de nijverheid het practische leven tot haar uitgangspunt en betrad hiermede een terrein, dat in de negentiende eeuw groote veranderingen heeft ondergaan. Ongekende hulpbronnen toch zijn den mensch ontsloten, uitvindingen, waarvan de mogelijkheid zelfs niet werd vermoed, hebben de productie, het vervoer, de samenwoning, de voeding, de reiniging, de verlichting dermate gewijzigd, dat het hedendaagsche leven in weinig opzichten meer te vergelijken is met dat van een eeuw geleden. Regelrecht uitvoerende wat de wetenschap voorschrijft, heeft ook de nijverheid haar standpunt zuiver gesteld en in de zakelijke belichaming van het noodige en nuttige haar eigen doelwit gevonden.



K. P. C. DE BAZEL, Architect.
Tuinhekje van Huize " Dennenoord ".
Woonhuis van den Heer Dr. C. W. Janssen, te Naarden.

Tusschen de vrije kunst en de nijverheid staan thans bouw- en nijverheidskunst en de vraag mag dus gesteld worden wat haar gebied zal zijn. Dit gebied ligt, dunkt me, overal, waar de mensch zich toont in de volle beteekenis van zijn mensch-zijn, waar dus niet in het bijzonder zijn geestelijke verlangens, ook niet speciaal zijn materieele behoeften zich uiten, maar waar al wat in hem werkt in stoffelijken en ideëelen zin samenklinkt. De plaats van deze samenklinking zal wel bij uitstek die van de woning zijn,



K. P. C. DE BAZEL, Architect.
Situatie en Tuinaanleg van het huis "de Wilgenakker" aan het Eindhovensche kanaal te Stratum.

wanneer men aan het woord woning een zeer algemeene beteekenis geeft en daartoe dus niet alleen rekent de kerk, het openbaar gebouw en het woonhuis, maar ook wat daarmede in verband staat, wat zich erin en erom bevindt, wat voeling houdt met het stoffelijk en geestelijk-leven van den mensch: dus het stadsbeeld in den ruimsten en het huis in den engsten zin. Hier ligt een onafzienbaar veld van arbeid, dat slechts ontgonnen kan worden door de samenwerking van die elementen, waaraan de zakelijke nijverheid en de schoone kunst haar kracht ontleenen. Want als kind van zijn tijd, met zijn materieele behoeften en begeerten, eischt de mensch, dat zijn omgeving ter zake dienstig zal zijn en als gevoelsmensch verwacht hij, dat zij hem het hooger genot zal verschaffen, dat slechts de kunst kan geven: die rust en overeenstemming in het verscheidene, dat evenmatige en welgevallige, dat

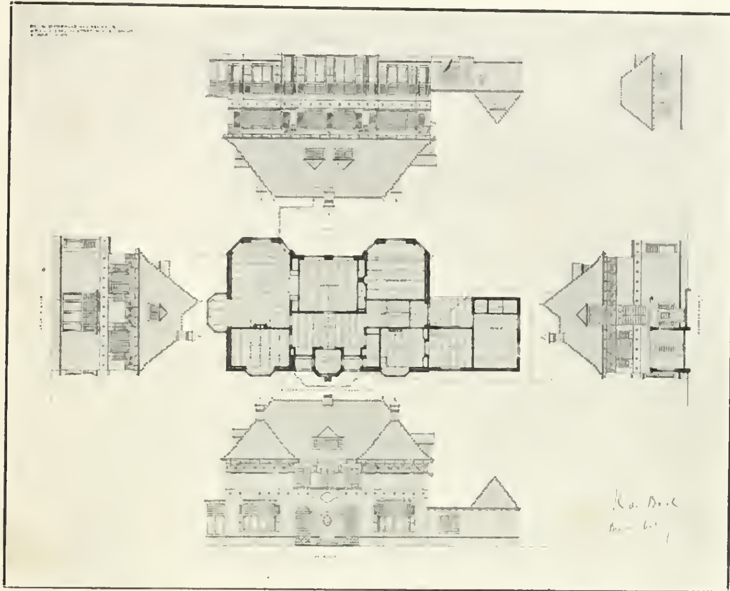
genoegelijke en natuurlijke, dat stemmingsvolle en verheffende, dat voortvloeit uit een oplossing, welke in algemeenen zin doel treft.

Terwijl dus de vrije kunsten de schoonheid als een op zich staand ideaal trachten te benaderen en de nijverheid tegemoet komt aan de zakelijke behoeften van den tijd, zullen bouw- en nijverheidskunst het noodige en nuttige uit 's menschen dagelijksche omgeving trachten te adelen en datgene voortbrengen wat én practisch bruikbaar is én schoon. Daar nu de levensbehoeften en levenseischen bijzondere behoeften en bijzondere eischen zijn, door elken tijd voor zich gesteld, maar de schoonheid een algemeen begrip inhoudt, dat zich wel is waar in bijzonderen vorm kan uitspreken, maar in haar wezen toch hetzelfde blijft, zou men ook kunnen zeggen, dat de taak van bouw- en nijverheidskunst is, het bijzondere van het stoffelijk leven in schoonheid te veralgemeenen, of het bijzondere van eigen tijd te lichten uit de lijst van dien tijd, om het een plaats te verzekeren onder het algemeen doeltreffende. Bouw- en nijverheidskunst zullen iets van het algemeen menschelijke in het stoffelijk bijzondere tot uitdrukking hebben te brengen, anders gezegd : kunst en ambacht weer één doen zijn.

De negentiende eeuw heeft haar taak over het algemeen niet aldus opgevat. Kunst en ambacht bleven gescheiden en van een natuurlijke ontwikkeling van bouw- en nijverheidskunst kon dus geen sprake zijn. Om toch den schijn te hebben van een kunsttijdperk, nam de negentiende eeuw tot overmaat van ramp de uitertijkheden van vroegere tijdperken over, niet bedenkende, dat deze haar ontstaan dankten aan een ander wezen dan het hare. En daar er geen bepaalde reden bestond om slechts het kleed van één enkel vroeger tijdperk om te hangen, wisselde de negentiende eeuw nu en dan af in haar kleedij, naar de mode van den dag of de gril van het oogenblik. Zoo ontaardde de ernstige en mooie oude ambachtsbeoefening in een verkleedpartij; zoo werd het wezen opgeofferd aan den uiterlijken schijn; zoo waren bouw- en nijverheidskunst steeds volwassen zonder ooit herboren te worden. Niet wat natuurlijk en zakelijk was kwam aan de orde, maar wat in den smaak viel ; niet wat in des kunstenaars innerlijk wezen aan schoonheid lag bezonken vond zijn stoffelijke uitdrukking, maar wat aangewezen werd als navolgenswaardig; niet wat goed en waar en schoon was vormde den grondslag van den menschelijken arbeid, maar wat daarvoor werd gehouden omdat.... ja omdat wat geweest was al weer verveelde.

Er is dan ook in de negentiende-eeuwsche voortbrengselen van bouw- en nijverheidskunst weinig, dat blijvend vermag te boeien en waar dit wel het geval is, blijft het een uitzondering, die den regel bevestigt. Weinig gebouwen of gebruiksvoorwerpen wekken den lust op ze terug te zien en iets dat werkelijk goed en mooi is, noodigt steeds uit tot nadere kennismaking, wint

voortdurend aan belangrijkheid. In een goed en mooi voorwerp is zooveel verwerkt, is zooveel doordacht en zooveel doorvoeld, dat niet maar



K. P. C. DE BAZEL, Architect.
Plan en opstandteekening van het huis "de Wilgenakker", aan het Eindhovensche kanaal te Stratum.

voor het grijpen ligt, dat het de belangstelling steeds hooger opvoert, en dit doen de negentiende-eeuwsche voortbrengselen veelal niet. Terwijl de oude bouw- en nijverheidskunst tot ons blijft spreken, omdat wij voelen dat zij natuurlijk is; terwijl de moderne ijzerindustrie ons belang inboezemt, omdat ze ons vertelt van ons eigen leven en drijven, van den stand onzer wetenschap, van de vindingrijkheid onzer ingenieurs, van de behoeften en begeerten van onzen tijd, zegt het grootste deel onzer negentiende-eeuwsche bouw- en nijverheidskunst ons niets, omdat het een vermomming is, die men voor een oogenblik aardig zou kunnen vinden, als zij niet ernstig bedoeld ware geweest. Het publiek heeft onbewust gevoeld dat het met een vermomming te doen had, waarom zal men het dan te hard vallen over zijn gebrek aan blijvende belangstelling?

Intusschen hadden ernstige werkers sinds geruimen tijd pogingen aangewend, om hun kunst weer naar haar aard en wezen te dienen. Hun eigen zuiver begrip van vakbeoefening en een meer grondige studie van goede oude

bouw- en nijverheidskunst gaven hun opnieuw een inzicht in wat voor deze kunsten fundamenteel mag heeten : de juiste samenwerking van het stoffelijke, verstandelijke en gevoelvolle. De bouw- en nijverheidskunstenaar werd weer goed vakman, redelijk denker en zuiver voelend kunstenaar en hij werd dit zonder vooroordeel. Hij trachtte de oude regelen der vakbeoefening op te sporen, maar erkende de vorderingen der wetenschap. Zoo legde hij den grond tot een nieuwe vakbeoefening, die, leerende van de oude, zich aanpaste aan eigen tijd. Hij poogde de aan de orde gestelde vraagstukken op doeltreffende wijze op te lossen, door zich, in stoffelijken en geestelijken zin, kind van zijn tijd te gevoelen, door de eischen van dien tijd te doorgronden en te erkennen en aan te passen aan zijn nieuwe vakbeoefening. Ook hier kon hij in vele opzichten zijn oude voorgangers als zijn leermeesters beschouwen, niet door hen in hunne oplossingen vormelijk na te volgen, maar door van hen te leeren, hoe doeltreffend zij de eischen van hun tijd in hunne eigen werken tot oplossing hadden gebracht. Hij trachtte weer schoonheid te brengen in zijn arbeid, door in dien arbeid iets te leggen van zijn kunstenaarswezen. En hierin vooral mocht hij de oude meesterwerken prijzen en zich ten voorbeeld stellen, maar ook nu weer niet om zich hun kleed toe te eigenen, maar om ervan te leeren hoe de schoonheid in een zoo stoffelijke kunst als de architectuur tot uitdrukking kan worden gebracht. De genoemde kunstenaars zochten de waarde van het ambacht weer in het ambacht zelf en zij richtten hun denkvermogen op wat aan de orde was. Zij bevonden dat de schoonheid reeds in eersten aanleg schuilt in de zuivere ambachtsbeoefening, in reeds bewuster vorm voorkomt in de practisch-doeltreffende oplossing, maar in haar zuiverste beteekenis voortvloeit uit de gave van den kunstenaar om ontroerd te worden, om indrukken te doen natrillen op zijn sentiment en zich daaruit beelden te vormen, beelden van organische eenheid en algemeene beteekenis.

Deze opvatting bracht bouw- en nijverheidskunst binnen haar natuurlijke grenzen terug. Men mocht nu zijn ambacht weer beoefenen naar zijn aard, zonder zich daarbij angstvallig af te vragen of deze vakbeoefening wel strookte met een vormverschijning, die al bij voorbaat aan de orde was gesteld. Men mocht de vraagstukken van den dag weer vrij in studie nemen, een gesteld programma naar zijn beste weten trachten op te lossen, zonder gehinderd te worden door de belemmerende bezwaren, welke voort zouden kunnen vloeien uit het niet voldoen aan zekere vormelijke regelen, waarom niemand had gevraagd. Men mocht nu weer zonder voorbehoud geven, wat men aan schoonheidszin meende te bezitten, zonder verplicht te zijn zijn ontroering in een keurslijf te wringen, naar vastgesteld model vervaardigd. Toch mocht men één ding niet en dat was : zijn persoonlijk inzicht voor echte kunst

verslijten, wanneer dit inzicht niet voortsproot uit echte ambachtskennis, ernstig nadenken en innig gevoel. En voor dit laatste bestond werkelijk veel gevaar. Want toen het besef begon door te dringen, dat de vormelijke navolging der historische stijlen niet tot een nieuwe kunst kon leiden, meenden velen dat nu het rijk van den persoonlijken smaak, van de originaliteit was gekomen, en hieronder werd dan niet verstaan een gelouterd begrip van de harmonische samenwerking van stof verstand en gevoel, maar datgene wat, als nauw controleerbare opwelling, aan de orde werd gesteld. Dit gevaar werd nog vergroot door het feit, dat een aantal niet-vaklieden zich plotseling tot bouw- en nijverheidskunst voelden aangetrokken, omdat zij meenden dat voor de richtige beoefening daarvan slechts inspiratie werd vereischt en er even vast van overtuigd waren deze inspiratie te bezitten. Het gevolg hiervan was dat de verwarring tijdelijk nog werd vergroot en dat er drie stroomingen in bouw- en nijverheidskunst vielen op te merken: die der vormelijke stijlnavolging, die van de persoonlijke willekeur en die van de gezuiverde ambachtsbeoefening. Zoo was de toestand op het laatst der negentiende eeuw en zoo is zij nog op heden en de beant-



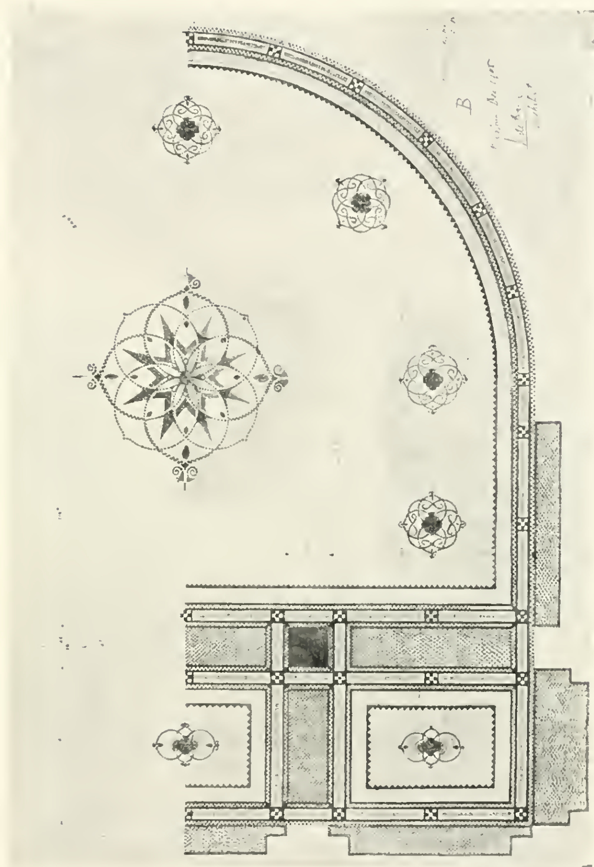
K. P. C. DE BAZEL, Architect.
Kast uitgevoerd in mahoniehout en ingelegd met ebben- en eschdoornhout.

woording van de vraag: of aan eene nieuwe ontwikkeling dezer kunsten mag worden geloofd, wordt er niet eenvoudiger op.

Maar er is nog iets anders, dat met dit antwoord in verband staat. Men verdeelt de bouw- en nijverheidskunst in bloeitijdperken en nu heeft elk dezer tijdperken zoo zijn eigen kenmerkenden detailvorm gehad. Hoewel nu deze detailvorm niet steeds de kern der zaak is, zoo is hij toch wel dat deel ervan dat het meest opvalt en daarom is het ook begrijpelijk, dat in het algemeen de detailvorm voor *het* kenmerk van een bloeitijdperk wordt aangezien. Nu heeft de negentiende eeuw geen bepaald kenmerkenden detailvorm in het aanzijn kunnen roepen en het ligt dus evenzeer voor de hand, dat men aanneemt dat bouw- en nijverheidskunst niet tot ontwikkeling zijn gekomen, omdat het haar aan dezen vorm heeft ontbroken Men mag echter met reden vragen, of de ontwikkeling het gevolg is van den vorm of de vorm het gevolg van de ontwikkeling en het ligt in den aard der dingen het laatste als juist aan te nemen. Het is zeker waar dat een kunst, die zoozeer gebonden is aan de stoffelijke materie als bouw- en nijverheidskunst, niet kan bestaan zonder vormen. Pas dan, wanneer gevormd is, is het werk geboren geworden. Maar tusschen vorm en vorm is toch wel een groot verschil. Men heeft in de negentiende eeuw zooveel aan den detailvorm gedacht, dat het begrip van den kernvorm daarbij op den achtergrond is geraakt; men is zoozeer aan bijzaken gaan hechten, dat men heeft vergeten dat er ook hoofdzaken zijn, dingen van meer algemeene en hoogere beteekenis, die eerst aan de orde gesteld dienen te worden alvorens de tijd voor de detailleering is aangebroken. Want het bijzondere in de vormgeving krijgt pas waarde, wanneer het geheel, het algemeene, ook waard is verbijzonderd te worden, wanneer dit bijzondere op natuurlijke en treffende wijze uit het algemeene kan worden ontwikkeld, wanneer het geheel door het detail hooger wordt opgevoerd, beter wordt verklaard of nader wordt geaccentueerd. De hoofdindruk wordt teweeggebracht door het geheel, maar de bekoring van het detail ligt meer voor de hand, zoodat de belangstelling veelal het eerst door het detail wordt opgewekt, terwijl de beteekenis van het geheel pas later naar voren treedt, om daarna weder door die van den detailvorm te worden ondersteund. De bloeitijdperken in bouw- en nijverheidskunst hebben treffende detailoplossingen voor een belangrijk geheel kunnen vinden, maar ons ook geleerd, dat dit niet het werk is van den enkeling, maar van vele geslach-



K. P. C. DE BAZEL, Architect.
Detail van den terrasvloer
van Huize "Petersburg „ te Bussum.



K. P. C. DE BAZEL, Architect.
Terrasvloer van Huize " Petersburg „ aan den 's Gravelandschen weg te Bussum.

ten en het is van den hedendaagschen bouw- en nijverheidskunstenaar niet te verwachten, dat hij plotseling zal kunnen doen, wat zijn vooronders pas nà een langen proeftijd hebben tot stand gebracht : een detailvorm vinden voor zijn arbeid, die op kenmerkende wijze dezen arbeid als produkt van den tijd typeert.

Is het dus de taak van den modernen werker het bijzondere van eigen tijd in zijn arbeid te veralgemeenen, in de vormgeving zal hij dit algemeene weer hebben te verbijzonderen, maar niet voordat het proces der veralge-

meening als voltrokken mag worden beschouwd. Bij de navolging der historische stijlen werd in vormelijken zin verbijzonderd, terwijl het algemeene niet van eigen tijd was; bij de persoonlijke willekeur, de ongereglementeerde originaliteit, werd verbijzonderd, zonder dat het algemeene aan de orde was gesteld. Slechts bij de harmonische samenwerking van het stoffelijke, verstandelijke en gevoelvolle is de kunstenaar in staat het algemeene weer uit het bijzondere van eigen tijd op te bouwen, de kunst weer te brengen in het ambacht onzer dagen en wellicht zal de toekomst ertoe kunnen leiden dat dit algemeene, deze massale kunst, weer tot een kenmerkenden kunststijl in vormelijken zin kan worden verbijzonderd.

De hedendaagsche werker staat aan het begin van een nieuw tijdperk van veralgemeening, daarom zullen zijn werken ook zeer ingetogen moeten zijn. Pas dan wanneer in algemeenen zin weer schoonheid gekomen is in het zakelijke, zal de tijd voor de ontplooiïng dezer schoonheid in detailarbeid zijn aangebroken.

Moest thans een antwoord worden gegeven op de vraag, of er gronden bestaan om aan een nieuwe ontwikkeling van bouw- en nijverheidskunst te gelooven, dan zou ik willen antwoorden : ja, zulke gronden zijn er, sinds er werkers worden gevonden, die de gave, de wil en de macht hebben om het bijzondere van eigen tijd in schoonheid te veralgemeenen, werkers, die denken als ambachtsman en scheppen als denker. Kunstenaars, die, als kinderen van hun tijd, bij elken nieuwen arbeid dien tijd erkennen, steeds de zuivere verhouding tot hun arbeid bewaren, maar zich zelf kunnen vergeten, om uit, wat algemeen menschelijks in hen is, nieuwe kracht te putten voor nieuwen arbeid. Werkers, die werken, niet met de bedoeling hun arbeid mooi te maken of wélgevallig, maar hem zoo te volbrengen als juist en goed is. Maar niet wil hiermede gezegd zijn, dat de tijd nabij is waarop een nieuwe stijl in bijzonderen zin gevormd zal zijn. Alvorens bouw- en nijverheidskunst haar kenmerkend karakter zullen kunnen vastleggen in den detailvorm, zullen zij eerst in algemeenen zin weer stijlvol moeten zijn. Zij, die hieraan arbeiden, zijn de wegbereiders voor den nieuwen gedetailleerden stijl der toekomst.

(Wordt vervolgd).

C. W. NIJHOFF.





ELBERFELDER BATIKS

I.



oen op de groote, Koloniale Tentoonstelling van 1883, later op de Tentoonstelling van Vrouwenarbeid van 1895, voor het eerst in Holland het Javaansche batikken « vertoond » werd, toen heeft wel niemand onder de talrijke toeschouwers vermoed, dat met deze « Vorführung » een nieuwe versieringstechniek werd ingevoerd, een allerbelangrijkste bijdrage geleverd tot de nieuw opbloeiende versieringskunst, die zich in enkele jaren over verscheidene landen van Europa zou verspreiden. Dat batikken zag er toen wel wat nuchter uit; al pratende, nauwelijks toeziende, teekenden die kleine, donkere vrouwtjes hun waslijnenspel op zakdoekjes. Vlug ter hand ging het, het een na het ander en haast machinaal-gemakkelijk werden de witte doekjes met zwarte lijntjes versierd en voor een rijksdaalder verkocht.

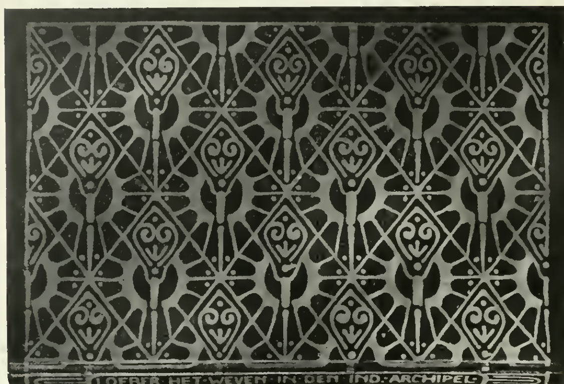
Juist daardoor maakte die vertooning weinig indruk, ten minste niet meer dan het werken van andere, inlandsche volken zou gedaan hebben. Alleen de zeldzame Nederlander, die de prachtstukken van Java's vrouwenkunst beter kende, zag opmerkzamer toe, voelde, hoe dit spelend beweeg van den tjanting toch eigenlijk een virtuose uiting was, een bewijs van meesterschap over dit waslijnenspel.

En nu, terwijl die invoering toch niet zoo heel lang geleden is, zou het zeer moeilijk zijn met zekerheid te zeggen, in welke der beschaafde landen van Europa *niet* gebatikt wordt. Sinds verschillende werkstukken uit mijn afdeeling aan de Elberfelder Kunstnijverheidsschool gepubliceerd zijn, komen van tijd tot tijd vragen om inlichting binnen, die bewijzen, dat haast overal gebatikt wordt.

Van het Noordsche Stockholm tot het Zuid-oostelijke Odessa vindt men, hier en daar, werkers, die bij gebrek aan vakliteratuur, zich moeien met batikproeven. Of het nu allen voortzetters van den eeuwenlangen, Javaanschen kunstarbeid zullen worden, dat is een andere vraag!

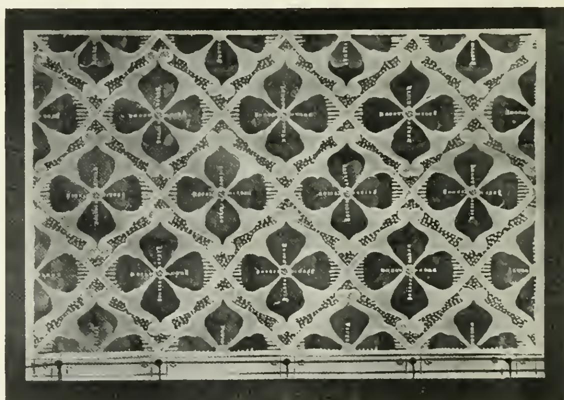
Het zijn meestal schilders en schilderessen, die misschien dragelijk een

schilderijtje kunnen maken, doch nooit of te nimmer een behoorlijk ornament hebben geteekend, menschen, die vergeten, dat het batikken is een heusch-ornamentale arbeid, die technisch en esthetisch terdege verzorgd moet worden. Daarbij komt, dat men in Europa op zuiver-ornamentaal gebied nooit heel sterk ter been is geweest. Ornament is, na de Gothiek, steeds een bijvoegsel geweest van allerlaagsten rang en men heeft die geestelijke armoe goedsmoeds bedekt met liefelijke, naakte engeltjes en vruchten-guirlandes, die met schildershandigheid overal te gebruiken waren. Alleen daar, waar de techniek een dwingend heerscherswoord meesprak, ontstonden fraaie vlakornamenten, maar zoodra die techniek bijv. bij weefsels, zich tot hoogeren technischen trap ontwikkelde, werd het najagen van plastieke effekten schering en inslag. Een overvloed van zuivere ornamentweelde, die zich tot een eigen kunstvorm heeft ontwikkeld, zooals we bijv. in de oude werken der Maori's op Nieuw-Zeeland aantreffen, daarvan kan zelfs geen enkele stijlperiode in Europa een analogie aanbieden!



J. A. LOEBÈR Jr.: Gebatikte boekband

Op tentoonstellingen ziet men nu en dan produkten



J. A. LOEBÈR Jr.: Gebatikt boekbandje.

van dit « batikken ». In de allermeeste gevallen heeft men er zich tamelijk gemakkelijk vanaf gemaakt. En spreekt men met de lui zelf, verwijst men ze naar de meesterwerken in Holland gemaakt, dan worden de schouders opge-



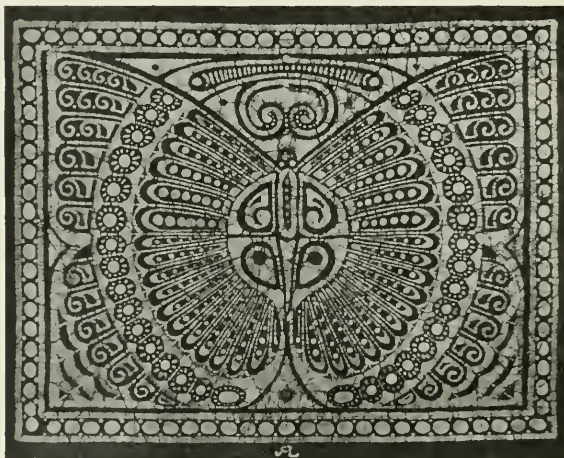
J. A. LOEBÈR Jr. : Gebatikt tafelkleedje.

haald. Ja, dat is overdreven, zooals die Hollanders werken, dat is heelemaal overbodig! Ziet u, het batikken, dat is kleurwerking en met een grandioos gebaar wordt zoo'n bonte lap in de hoogte gehouden, over een pied-de-stal gelegd met veel vouwen en plooien. Men ziet dan werkelijk kleurenmooi op de glanzende zijde, veel warm-gloeiend donkerrood met doorgevloeid blauw en groen, opgelicht met toevallige strepen en vlekken als lichtende punten.

En zijn die kleuren — kennelijk slechte aniline-waar — echt? Och neen, dat behoeft niet! In welke salon komt zon, en welke kleur houdt het heden ten dage uit tegen zonlicht?

En zoo heb ik weleens « batiks » gezien, die op de volgende manier versierd waren. De kunstenaar had daarbij een sneller instrument dan de

kleine tjanting gebruikt, namelijk een bos rijsstroo. Die wordt in de gesmolten was gedoopt en men sprenkelt daarmee wasdruppels op het doek. Tijdens het verven worden die wasplekken duchtig gebroken en als dit niet « malerisch »



J. A. LOEBÈR Jr.: Gebatikt kussen.

genoeg werkt, smeert men met penseelen extra kleuren op het doek. Ziet u, kleurwerking, dat is voldoende!

Dit internationale batikgebied breidt zich dus wel in de breedte uit met allerlei variaties. Zelfs miskende profeten, die het heusche batik-evangelie bezitten, treft men er aan. Dat batikken is nog echter dan het Hollandsche werk, dat volgens dien profeet heelemaal niet echt is!

Deze Berlijnschen schilder is jaren geleden op avontuur naar Java gegaan. In dit Mekka der batikkunst hebben de priesteressen hem de edele kunst geleerd, een voorrecht, dat geen Hollandschen artiest ten deel gevallen is. Zij aan zij heeft hij met haar gearbeid, misschien wel op z'n Javaansch gehurkt op den grond.

En bij zijn vertrek uit Java heeft hij een aantal tjantings en verfhouten meegenomen, benevens een aantal *pola's*, de modellen, die de Javaansche vrouwen gebruiken. Zoo batikte hij te Berlijn Javaansche motieven en verfde met Javaansche verven, die hij met de Pruisische zonneschijn fixeerde. Zoo ik hoop, verrichtte hij deze werkzaamheden in sarong-kabaai, wat zijn arbeid nog echter gemaakt zou hebben.

Intusschen, de belangstelling, die hem kort na de reis op Java ruimschoots ten deel viel, is reeds lang verflauwd, daar zijn arbeid, hoe echt ook, heele-

maal niet met de origineele Java-batiks te vergelijken is. Behalve het mooie, Indische rood zijn de kleuren vaag en verwasschen; het ornament — quasi Javaansch — toont duidelijk, dat alleen met pola's geen Javaansche ornamentiek te maken is.



MARTHA BARME: Gebatikte blouse.

En ook — dit moet ik waardeerend erkennen — werd in regeeringskringen met nadruk gezegd, dat, hoe mooi de Javaansche batik ook is, dat *onze* kunstuiting onmogelijk dezelfde kan zijn als die van een tropisch volk. Waarop de bewuste schilder in het vorige jaar weer naar Java vertrokken is, blij zijn ondankbaar vaderland te verlaten!

Echter behoeft men zich over al die uitwassen niet te verontrusten. Waar jong leven is, moeten die bokkesprongen voorkomen. En ze zijn ongevaarlijk, daar de vergelijking met serieus werk ze onmiddelijk als zoodanig doet herkennen. Hoofdzaak is, dat er overal hartelijke belangstelling is, die met goed onderlegde wetenschap betere stukken zal kunnen voortbrengen.

Het batikken verdient ruimschoots die belangstelling! Want, als ik in den aanvang van dit artikel releveer, dat ornament steeds het lijdenskind is geweest, vergeleken bij de hoogstaande kunst niet meer dan... kunstnijverheid is geworden, dan geloof ik ook, dat het den artistieken werkers veelal aan middelen heeft ontbroken met *eigen* hand de artistieke gedachte te verwezenlijken. Bijna steeds was men gedwongen dit door werkmanshanden te doen uitvoeren. Bij meubelen schaadt dit minder, daar goede werkteekeningen veel onheil verhinderen.

Doch bij versiering komen meer gevoelsredenen, men moet voelen, hoever men gaan kan in lijn en kleur, wat met elk technisch procédé te

maken is, hoezeer van toevalligheden kan geprofiteerd worden en hoe men het technisch karakter moet laten meespreken. Dat zijn altemaal dingen, die alleen de geestelijke werker kan beoordeelen en beheerschen, hij alleen! Geen keurig uitgevoerd ontwerp op papier kan een soortgelijke werking in uitvoering verzekeren. Evenmin als het mogelijk is, dat een schilder door een handwerker zijn schilderij naar zijn ontwerp laat schilderen, een beeldhouwer zijn groep naar zijn teekening laat modeleeren, evenmin kan dit op ander en toegepast kunstgebied het geval zijn. Zelfs met de beste technische krachten zou het resultaat heel anders geweest zijn, als — evenals bij de schilderkunst — denker en uitvoerder in één persoon belichaamd waren geweest.

Dit nu is veelal niet te doen. De meeste technieken vereischen, behalve een jarenlangen leertijd, uitgebreide inrichtingen met werktuigen en materiaal en sluiten alzoo elke gedachte aan eigen uitvoering uit.

En dit is het belangrijk voordeel bij batikken; het technische deel is bescheiden, wat den eisch van hulpmiddelen betreft. Men kan, zooals onze school te Elberfeld, een mooi ingerichte ververij gebruiken, maar ook volkomen uitkomen met eenige geëmailleerde pannen, een gootsteen en een waterleidingkraan. Voor een geoefend ornamentteekenaar is het leeren allerminst moeilijk; in 8-14 dagen tijd is het met eenige goede methode zeer wel mogelijk een eenvoudig ornament te batikken, terwijl het verven evenmin tijdroovend in leertijd is.

Technische bezwaren staan dus allerminst in den weg en de kunstenaar is daardoor in staat, zijn artistieke gedachte zelf in doeltreffende wijze in materiaal vast te leggen, zonder van anderen hinderlijk afhankelijk te zijn. Zijn arbeid zal van dieper, hooger waarde worden!

Daarbij komt aanmoedigend het bekoorlijke van het batikken. Het is iets heel moois, waarvoor men steeds meer gaat voelen. Zelf batikkend gaat men begrijpen, hoe die Javaansche vrouwtjes geduldig weken aan weken aan één doek werken kunnen. Het is iets, dat niet loslaat, steeds verrassend blijft en telkens nieuwe vondsten voortoovert. Ik merk het meermalen bij mijn eigen leerlingen; als ze door de een of andere oorzaak een tijdlang den tjanting niet gehanteerd hebben, dan vragen ze verlangend weer te beginnen.

Daar is allereerst die teekenarbeid, dat spelend voortglijden over het doek, weeke, vloeiende lijnen gevend, die weer ingevuld worden met sterker vloeiende was, gulzig de aangegeven ruimte bedekkend. Zienderoogen ontstaat het ornament, mooikleurig goudgele was, zacht glimmend op het doffe, witte doek.

Dan het verven, dat al die blankheid wegneemt, de wasglans doet verdwijnen in een doffe, donkere kleur. Het schijnt dan of al die arbeid te vergeefsch is geweest. Maar in den ketel met het borrelend water komt een nieuwe sensatie. De was lost zich op, in vettige blaasjes drijft ze naar boven, vormt een vieze, onsmakelijke laag. Doch als die afgeschept is, ligt in het



J. A. LOEBÈR JR.: Gebatikt avondtoilet.



Gebatikt gezelschapstoilet.

kokende, dampende water een helder kleurig doek met tintelende kleuren en blanke lijnen, verrassend in den ketel omgetooverd. De kleuren zijn donker, veel te diep en als de stof gedroogd is, komen de heusche kleuren te voorschijn in al hun gloedvolle waarde. Fijne kleuraderen verschijnen in het smettelooze wit en vermooien het ornament.

Nu eerst komt verrassend te zien, wat men gewerkt heeft. Wat eerst in was te zwaar was, wordt nu licht en kleurig; de magere wasteekening op het witte veld krijgt na het verven zijn volle waarde, vertoont zich helder en fijn op donker kleurend fond.

Dat uitkoken van de was, dat is *het* mooie moment, dat bij elk nieuw stuk wel teleurstelling kan geven, maar in de meeste gevallen van blijde, verrassende werking blijft zijn.

Elberfeld, Maart 1908 — J. A. LOEBÈR JR.

(Wordt vervolgd)



KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

□ □ UIT AMSTERDAM □ □



RTI ET AMICITIÆ ❧ WERKENDE LEDENTENTOONSTELLING ❧ Het lijkt mij niet des criticus' taak, waar zoovelen en zoovelen van geen beduidenis, te samen zich te vervelen hangen, om een presentielijst te schrijven van aanwezigen, wier al of niet tegenwoordigheid niet van zulk een belang is dat ze het opteekenen, dat is, het bewaard blijven, waard zijn. Maar méér is het mij een schoone taak, om als een speurhond rond te zoeken met een staag gespannen uitgaan van gevoel naar de gevoelsuitingen rondom en luid aan te slaan bij 't treffen van wat edel wild.

Als ik op Arti's leden tentoonstelling « de neus in den wind steek » en zoek, van welken kant daar de wind waait, dan moet ik melden, dat weinig edel wild te vinden was en dat, als er al een zuchtje van leven ademde in velen, bitter weinigen de stormen van passie over hunne doeken deden daveren.

Want ik heb het lief, als er hartstocht laait in de lijsten.

Als de kleuren trillen en beven en rillen en leven en heerlijk zijn!

Kleur moet een zwijmel zijn van extazegeluk, kleur zij een verrukking, zooals geuren en mooie klanken verblijdingen zijn voor den geest. Kleuren zijn wijdsch oneindig en onnaspeurbaar van oorsprong. De rooden als rozen donker, als pioenen van bloed, en heel teeder rose als appelbloesems, de blauwen zoo zwaar als de hemel van wolkenlooze nachten en zoo klaar als schitterende lichtzeeën, de gelen als brandende avondgloeden zoo warm en als bezonde duinzandstuivingen zoo bleek!

En dan de bruinen gemaakt met warme diepten, de grijzen als parelen klaar zacht en de groenen van alle nuancen rijk, zoo zie ik mij kleur.

Maar op Arti was van dien kleurdroom weinig te speuren.

Noch was er de extaze voor de lijn.

Lijn is de geest, waar kleuren zijn de zinnen. En lijn kan zijn een hoogen gang van de Gedachte. Lijnen zwierend of vastgetrokken, *bouwen* het geheel, zij zijn het geraamte en het fundament. Zij maken de Eenheid allereerst. De hartstocht kan spannen in hun bochten en uitvaren in hun halen, maar de bouwende gedachte stuurt hun bewusten gang.

Ik zag dezen bouw en dit groot samenstellen van lijn-gevaarten schier niet op de doeken der Arti-leden.

Geen een gaf nieuwer horizonten ruimte, geen een opende verder verschiet, geen bouwde nieuwe paleizen van den Geest en geen dageraad van nieuwer manier en verder mooglijkheden en hooger kunnen gloorde in dit jaar onder de vele leden dezer vereeniging.

En zoo komen we, afstappend van de belvedère der hoogere kritiek-eischen, vanzelf weer op de beganen grond der, uitzichtlooze, noteering.

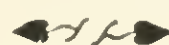
En waar we, op hooger plan van uitzien, geen bestijgers van hooger toppen ontdekten, ontmoeten we plots een tal van wandelaars zoo « in het gewone doen », waarvan enkelen wel waarlijk met buigingen van

eerbeid en groeten van verblijde herkenning moeten worden welkom genoemd.

En dat gaat vóóraan *Floris Versler* met zijn voorname studie naar twee Doode Roeken. De blauwzwarte vogels liggen op de ruggen naast elkander, de bekken rechtgestrekt óppuntend en de klauwen kromgetrokken. De aard van dit werk, van dezen werker dus, is een strakke, een overtuigde een vaste, stil emotievolle, maar een beheerscht gedane, ziening. Het ware te wenschen dat Versler, na zijn zelfoverwinning in ontzegging, weer kwam, met buit verrijkt van veel weten en veel kunnen en veel geduld, tot nieuwere overwinning in weeldevolle uitbundigheid... wat wel in zijn aard is geweest. Want heerlijker dan statigen gang is hoog rythmischen dans.

Wiggers is een, die steeds belangrijke werken stuurt, door zijn stemmingsrijke, fijngevoelige doeken Deze zijner maanavonden is van een teertrillende stilrustige voornaamheid, een zuivere wijdheid en een breeden bouw.

Daarentegen heeft *Coba Ritsema* een fel getoetst, sterklevend, diepkleurig schetsje van donkermantelig bruin meisje tegen lichten fond in weelderijk gelen leunstoel. *Bauer* : « Berglandschap » met ruime, zwierige lijnenbouw in soberen toon, *Suze Bisschop-Robertson* met een reel, ontzaglijk zwaar en zat stilleven, *Jurres*, hoewel belangrijk, vermoeid en gemaniereerd, *Neuhuys*, met zijn gewone kleurpracht, *Savry*, gemakkelijk gedane boomschets, *Jan Sluyters*, tintellevende lichtsprankelende, Franschachtige « Nachtkroeg », *Tholen*, zwakgevoelig, *Van der Ven*, een zeer knappe en technisch zuivere, boven dát een heel gevoelige en mooie « Winter » en *Jan Veth* een allerknapst en aller technisch-zuiverst, bovendien wel gevoelig maar niet mooi, wijl verbeten geschilderd, doodgedord, portret van Prof. P. J. Veth, en *de Zwart* met een kleurzware koestal zijn de vermeldenswaardigen dezer expositie, die allen goede dingen van hun bekende soort zonden, zonder te stijgen boven eigen, oud kunnen uit naar nieuwer wegen baan.





ST. LUCAS. WERKENDE LEDEN-TENTOONSTELLING : Hoewel het er sommige jaren weinig naar lijkt, heeft St. Lucas dit jaar getoond dat het reden van bestaan heeft, doordat het nog is de meer liberale, ruimere, en meer plaatsverschaffende vereeniging van meest jonger artiesten dan Arti. In Arti walmt het soms duf, op Lucas waait dit maal de wind uit den zonnigen kant.

Van gehalte, nu ja, is Arti meestal voor, maar van jong streven en in bereidwilligheid om ook onerkende of betwistbare schilderwijzen plaats te verleenen, is Lucas de meest vrijheidlievende vereeniging.

Wat dit jaar de tentoonstelling een bijzonder cachet geeft is niet alleen in de verkregen zeventien werken van Toorop, maar ook in de, daarmee verband hebbende, gedachten, die bij de al of niet toelatingen dezer expositie, wellicht onbewust, hebben geregeerd. En wel het gunstig idée voor de nieuwst opkomende richting in ons land, een uitbloei van het Moderne Fransche lichtimpressionisme.

Heel anders dan Van Gogh deed, komt er zoo hier en daar een nieuw streven op, naar ander licht, plein-air, en andere karakterisatie der stemmingen, naar vrijer, uitbundiger, hartstochtelijker, lichter wijze van weergeven, technisch met ontleding der kleur, snelle, directe toets, karaktervolle lijn.

En het is deze richting, die een erkenning vindt, hier en daar over de zalen van Lucas verspreid.

Toorop's inzending is de gebeurtenis van deze expositie. Zijn werk, waaronder dat van den eersten en laatsten tijd, is altijd belangrijk en altijd vreemd van wezen tusschen onze gemoedelijke Hollanders in. De drie Bruiden uit zijn symbolische tijd, van zijn mysticke teekeningen : Kind met het A. Heiligst Hart, van andere portretten dat van M. van Rees of van Dr. Ariens, van zijn decoraties een schets voor een mozaïek tableau voor de St. Aloysiuskapel te Haarlem, een oude Zeeuwsche landman, en vele gepointilleerde lichtimpressies, ziedaar een

half leven van veelzijdigheid en vele gedachten.

De verscheidenheid zijner onderwerpen duidt op de veelvuldigheid in zijn Wezen en het totaal aparte zijner opvattingen bewijst de sterkte van zijn onafhankelijken Geest.

Toorop is nu de luminist bij uitstek die wij hebben.

Zijn tintellichtende, trillende zonlandschappen zijn de warme en blijde brandingen van het zongedaver over Hollandsch land en water. En zijn verrukte, opgetogen stemmingen deelt hij mee in juichende kleur. Ik houd niet, persoonlijk, van gestippel. Ik zie zoo de natuur niet en zou haar zou ook niet willen maken, ik maak liever een streek met élan en een toets die nog liever wat uitschiet, dan de wetenschappelijke en beredeneerde toets der pointillisten. Maar ik houd toch van vele hunner werken omdat zij zooveel schoone zonverrukking voor onze behoeftige oogen dansen laten. En zoo houd ik ook van het sterkondergane, vibreerend levende, passierijke, zij het onvoldragen, werk van Jan Sluyters, de verfijnde, die nog, in zoeken, grof en bruut doet, maar wel tot evenwicht kan komen en dan zal kunnen geven de zeer buiten 't gewone staande impressie's van zijn reeds sterk voelende observatie. Lichtgietend is zijn werk reeds, sensueel en met een streven naar gezond raffinement, en zeer krachtige karakterisatie, waarvan het eerste er nog niet is. Een talent voor de naaste toekomst, wellicht.

Na dit woeste-verfijnde, maar zinlijk welbehaaglijke, dit barre lichtkleur getoets wordt me alles bijna vervelend en uit den ouden doos.

Ware het niet dat Suze Robertson het bekende « Nelly » stuk liet zien, waar het half naakte meisje met het sterkteere lijfje zit tegen de fel goudgelen lap. Dit is een van de krachtigste en kleur zwaarste uitingen van haar oer-talent.

De vele goeden, zooals iedere expositie velen goeden heeft, die uit het milieu steken om een buitengewone, soms bovengewone eigenaardigheid zijn : *Van Beever*, teertjes en kleintjes maar fijntjes en zeer knap Stilleven, *Broekman*, die, hoewel zonder feu sacré of tintelenden geest, zijn métier verbazend meester is, *Garf*, goed zwaar interieur, *van Raalte*, levend, *David Schulman*, gevoelig en nog onsterk, *C. R. H. Spoor*, die kinderkopjes met volle begrip kan geven, en *Van der Ven*, met vele levende studies, wat betreft de meer geëikte richting, benevens, *Breitenstein*, nog te rauw voor het zoo beschaafde gevoel, *Co Breman*, gevoelig gepointilleerd, *Piet Mondriaan*, van de wijs gebracht uit zijn gevoelige sfeer, *Monnickendam*, kleur wellusteling, die bovendien een groote eigenheid heeft verkregen en een sterk technisch kunnen bij een mateloos teveel geven en *P. Corn. de Moor*, als immer teerdroomerig gevoelig, wat betreft een zoeken naar ongeëikte zijden, waaraan Maks, zich galloppeert en vele anderen zich hier verstruikelen.

Maar evenwel is van zoeken en vallen een staan en gaan te verwachten, wat nimmer van het suffe zitten der overbodige middelmatigen zoo is.

CONRAD KIKKERT.



□ □ UIT ROTTERDAM □ □



ROTTERDAMSCHE KUNSTKRING ✣ TENTOONSTELLING VAN ETSEN, GRAVUREN & TEEKENINGEN VAN ROMEYN DE HOOGHE EN ZWARTEKUNST-PRENTEN UIT DEN HISTORISCHEN ATLAS VAN STOLK ✣ (25 MRT – 12 APR.) Uit de rijke verzameling historische prenten bijeengebracht door wijlen den heer A. v. Stolk Czn. had de heer J. v. Stolk Azn. welwillend een gedeelte aan den Kunstkring ter bezichtiging afgestaan. Het was de geschiedenis van een 30tal jaren in beeld : — het glanspunt van de dagen van De Witt, de tocht naar Chatham, de feestelijkheden bij gelegenheid van den vrede van Breda; de geweldige gebeurtenissen van het jaar 1672, de moord op de De Witten, de zeeslagen op de Engelschen en Franschen gewonnen, het beleg van Groningen, zinneprenten vol hoon voor den vijand en patriottische zelfverheerlijking, prinselijke almanakken niet zonder byzan-

tijnsche kruiperigheid; een geheele serie betreffende de Engelsche revolutie en de kroning van Willem III en Maria, waaronder de hoogst zeldzame zinneprent van den Prins als koning van Engeland in zwarte kunst, een unicum in het werk van den graveur; de slagen van den negenjarigen oorlog; de fraaie prenten ter gelegenheid van het overlijden van koningin Maria; een zinneprent op den dood van den Stadhouder-koning en enkele slagen uit het begin van den Spaanschen successie-oorlog. Daarnaast een aantal zwartekunst-prenten, meest portretten, o. a. van Blooteling, Dusart, de Later, Vaillant, Troost, Hodges, Verkolje (twee zeer fraaie en zeldzame exemplaren).

Het valt niet te ontkennen, dat Romeyn de Hooghe wat zijn techniek, zijn teekening, zijn opzet, de decoratieve verdeeling van zijn prenten betreft, een graveur is als weinigen. Vindingrijk en vernuftig, met die gemakkelijke fantasie begaafd, die aan het voorgestelde gebeuren een zekere compleetheid en wijdschheid geeft, laat hij zelden na, den beschouwer te interesseeren, zonder hem evenwel een dieper belangstelling in te boezemen. Hij heeft de groote verdienste een getrouwe spiegel te zijn van zijn tijd; doch het holle en leege, het kil pompeuze van zijn periode geeft hij dan ook, men zou haast zeggen zonder genade weer. Zie b. v. het praalbed van koningin Maria, met Willem III weenend ter zijde gezeten, terwijl de Lords in groot ornaat hem hun deelneming komen betuigen. Hoe heeft de meester zijn best gedaan, vooral het uiterlijke, het pompeuze, van de vertooning te geven; hoe hoofsch-plechtstatig naar de regelen der étiquette is niet het knielen der heeren, hoe officiëel vallen niet hun slepende mantels, hoe onberispelijk is niet het heele geval geënscèneerd! Let ook op de voorgronden der slagen en belegeringen, waar Willem III met zijn staf verschijnt. Met meer byzantinisme heeft Andries van der Meulen den Zonnekoning niet te paard gezet, dan De Hooghe het den Oranje-veldheer doet; een volmaakte maskerade-generaal! Deze nietige man met het onvermoeid, als een schaakspeler combineerend brein was méér. Maar het was de opzichtige, door de barok bedorven smaak van den tijd, die van de geschiedenis een militaire parade en van de historische personen tooneelspelers maakte.

KUNSTHANDEL OLDENZEEL ✠ TENTOONSTELLING VAN WERKEN DOOR MEVR. M TERPSTRA-BEERINK EN MEJ. B. VALKENBURG, ETSEN DOOR J. F. OBBES EN BEELDHOUWWERK DOOR MEJ R. M. VAN DANTZIG ✠ (19 MRT-12 APR.) Het boetseerwerk van Mej. van Dantzig is in vele opzichten nog zwak. Aan anatomische observatie en aan proportie laat het vaak te wenschen over. In verscheiden naaktfiguren is een wanverhouding op te merken tusschen bovenlijf en onderstel; de beenen zijn meestal te zwak en te kort en wat modeleering betreft, oppervlakkig en met onvoldoende constructief gevoel behandeld. Natuurlijk komt deze fout het sterkst uit bij liggende figuren, waar de beenen niets te dragen hebben; zette men het corpus overeind, dan zou men eens wat zien!

Dit neemt echter niet weg, dat het werk van Mej. van Dantzig smaak en distinctie verraadt en vooral (een zeldzaamheid in ons schilderlijk landje) een treffend statuarisch gevoel. Verschillende figuurtjes zijn wat hun opvatting aangaat, beslist goed; evenwichtig in zichzelf, compleet, niet boven-op bekeken, maar, om zoo te zeggen van binnen-uit opgebouwd. Karakteristieke koppen met sterke trekken behandelt zij op een ietwat ouderwetsche en uitheemsche manier; de bustes zijn altijd kantig en op de juiste manier afgesneden.

In 't kort: haar gebreken kan Mejuffrouw van Dantzig gemakkelijk overwinnen; het goede heeft ze in zichzelf: ze heeft haar aanleg slechts te volgen.

TENTOONSTELLING VAN WERKEN DOOR OTTO VAN REES EN VAN SCHETSEN EN STUDIËN DOOR DAVID OYENS (16 APR. — 10 MEI) Het is eenigszins moeilijk, het werk van Otto van Rees te waardeeren, wanneer men in het voorzaaltje met bewondering gestaan heeft voor de kleine, vluchtige, luchtige doekjes van den voortreffelijken David Oyens. Wat blijft er van het geschil-

der van Van Rees dan over, dan verf, verf, zeer zware en onaangename verf? Al die gewelddadige pogingen om heftig licht te verkrijgen, al dat smijten met ongebroken kleur gaat zoo volmaakt nutteloos lijken tegenover de gemakkelijke manier, waarop David Oyens met een likje en een zetje zijn brillante licht-opnamen vastlegt. Het treft voor den heer Van Rees waarlijk ongelukkig, dat hij zulk een buurman heeft.

In de eerste plaats is het tentoonstellinkje van David Oyens een verrassing. Deze hokvaste atelierschilder blijkt ook een landschapsmeester van buitengewone kracht te zijn geweest! Zij waren minder eenzijdig dan men steeds gemeend heeft, de gebroeders Oyens. Het atelier-stuk was nu eenmaal hun genre, maar zij hielden hun geest frisch en hun oog helder en gevoelig, door zich te baden telkens weer, in het helle buitenlicht, in de volle natuur. Daarvan getuigen hier Davids verwonderlijk blinkende buitenstudies. Nog minder dan zijn broeder heeft hij zich ooit geroepen gevoeld zulk een schets tot een schilderij op te werken, — met het noteeren van den indruk was hij tevreden; maar het was dan ook niet meer of minder dan de volle schijn, de essence van het geziene. Daartoe was niet meer noodig dan één enkele smeer, een licht frottis soms op het doek, dat zooveel mogelijk gespaard wordt, een enkele aanduiding van den vorm, zonder meer dan even te appuyeeren. De liefhebbers van de doorwerkte en doorgecomponeerde schilderij zullen vragen, wat er mogelijkerwijze van deze aanzetten terecht gekomen zou zijn, als de meester erop doorgegaan was. « In der Beschränkung zeigt sich der Meister », en het wordt maar al te vaak vergeten, dat dergelijke vluchtigheidjes even gemakkelijk te bederven zijn, als wat men dan een « schilderij » pleegt te noemen.

Waarlijk, wat zou men meer verlangen? Men zie b. v. het *Opkomend onweer*, dat in zijn gewichtigen ernst, in zijn stille blinkendheid, in zijn rijpe, verzadigde kleur de waarde heeft van een voldragen werk, al is de factuur dan ook die van een uiterst-vluchtige studie. De verwantschap met Pieter's meesterwerk de *Smidse te Doorn* is niet te miskennen; een bewijs te meer, hoe deze tweelingen van eenen geeste waren.

Deze impressie overtreft weliswaar al het andere, — maar ook daaronder is niet weinig van hooge waarde. Telkens treft de feillooze beslistheid, waarmee hij de kleuren in hun eigenste waarde tegen elkander doet uitklinken. Er is b. v. een berglandschapje, waarin tegen de donker-groene hoogte de vlakke weide aangevlijd ligt, zoo blinkend van smaragd-goud, dat ge een oogenblikje stil wordt onder den indruk van zulk een fijngegrepen realiteit. En met welk een vreugde wordt ge de hier wat uitvoeriger gegeven détails gewaar: een sierlijk boompje o.a. met zijn jeugdig wuifkruintje aan den kant van het blank-grijze riviertje; hoe werkelijk, hoe nabij lijkt dit miniatuur-paneeltje, zóó dat ge wel meent erin te kunnen stappen.

Och, het is alles eigenlijk goed, zooals het er is, voor zoover het er is. Welk een rasschilder was die man! Hoe langer hoe meer raakt men ervan overtuigd, dat hij een glorieuze naam is in onze negentiend'eeuwsche kunst. Als nu maar niet, zooals zoo dikwijls, deze overtuiging hier te lande eerst begint door te dringen, wanneer zijn beste werk voorgoed naar den vreemde verhuisd is.



KUNSTHANDEL RECKERS ❧ WERKEN VAN W. B. THOLEN EN CHARLES VAN WIJK (MAAND MAART) ❧ Wat er aan Tholen's werk ontbreekt, is niet gemakkelijk te definieeren. Ziehier een goed schilder, meer dan middelmatig begaafd en beschaafd, met een fijn-ontwikkeld gevoel voor kleur, een deugdelijk compositie-talent, een wezenlijke intuïtie voor moment en stemming; en die er toch zoo zelden in slaagt waarlijk te boeien. Mij althans en mij niet alleen. Hij bezit alle eigenschappen, om een aangenaam schilder te zijn (in den besten zin van het woord), omdat hij betrekkelijk objectief en neutraal tegenover zijn onderwerp staat, nooit te veel den nadruk legt op een bepaalden kant van het geval; — indien het niet zoo moeilijk was voor den beschouwer, minder de stemming uit de dingen te halen, dan wel ze vast te houden. Telkens als men

het meent te hebben, glipt het weer door de vingers. Het gaat er mee als met het zonnetje in ons waterland; op het oogenblik, dat het schijnt te zullen doorbreken, verflauwt zijn glans en wordt alles weer dof en doomig. Het is er steeds *bijna*, maar nooit (of tenminste zelden) *geheel*. Er is een zekere schuchterheid en terughoudendheid, die onverklaarbaar is, wanneer men bemerkt aan dat eigenaardig gevoel in de oogen bij het kijken van het eene doekje op het andere dat zijn momenten toch beslist momenten zijn. Een tekort aan energie, aan volhoudingsvermogen, dat men echter weer niet constateert in zijn voortreffelijke en krachtige dingen uit de papierfabriek; een serie kleurrijke teekeningen met zooveel liefde en begrip behandeld, als men bij dergelijke onderwerpen niet vaak waarneemt. De *Drogerij* o. a., waar de vellen bovenin hangen en de zon door het latwerk zoo hel en glunder op de vloerklinkers schijnt! Dat is niet alleen forsch gezien, maar ook forsch gepakt. Zulk een parti-pris zou men in zijn olieverfwerk ook wenschen. De studie van het *Blauwe schip* was naar den goeden kant; een frisch, winderig moment, waar het licht nu eindelijk eens niet in kwijnde.

Van den knappen Charles van Wijk weinig nieuws. Zijn werk is ongetwijfeld zeer bekoorlijk, maar het blijft te picturaal gezien. Er blijft te veel atmosfeer aan dit beeldhouwwerk hangen, het maakt zich als zuivere vorm niet genoeg los. Men weet niet waar het begint en waar het eindigt. Dit geldt niet alleen van de figuren als zoodanig, maar van de geheele compositie. Ze is uitgesneden, met meer of minder geluk, uit een grooter geheel, gelijk een teekening. Ze sluit zichzelf niet af, ze vindt haar evenwicht niet.

Een van zijn laatste werken is, naar ik meen, de groote pleister van de *Ploegende Ossen*. De beesten zijn goed van actie, staan stevig op hun pooten en niet onaardig klompert het boertje erachter aan, dat den ploeg bestuurt. Maar staat hij er niet achter, op het randje van het stuk akkerland, alsof hij er af zal vallen? Ik wil onmiddellijk gelooven, dat het in orde is, dat het waarschijnlijk zoo gezien is. Doch dat stuk voren en klonten is maar een willekeurig uitgesneden brok zonder begin en zonder eind, dat een grooter aardvlek suggereert. en het diende als voetstuk behandeld te zijn.

Van Wijk beheerscht zijn onderwerpen meesterlijk. Het is echter te vreezen, geloof ik, dat hij zichzelf zal blijven herhalen en in een vicieusen cirkel zal geraken, als hij de grenzen van zijn tegenwoordige opvatting niet allengs verwijdt.



TENTOONSTELLING VAN SCHILDERIJEN EN TEEKENINGEN VAN MEVR. MARIE DE ROODE-HEYERMANS — MAAND APRIL

Het is werk met een scherpe «tendenz», zooals we nu eenmaal met een leelijk germanisme gewoon zijn te zeggen. Sommige teekeningen dragen onderschriften, als waren ze documenten van een sociale enquête. Zoo vernemen we, dat een sjofel loopmeisje voor een week van 75 arbeidsuren met de kapitale som van zes kwartjes beloond wordt en dat een rampzalige stakker er zoo ellendig uitziet, omdat hij tengevolge van een val van een stelling ruggemergstering gekregen heeft. En in het besjeshuis heeft een uitgezakte oude ziel het faveur bij een temperatuur van tachtig graden te mogen strijken. Elders ligt het *Volk*, dagblad voor de arbeiderspartij, in meer dan een exemplaar op den grond, den titel demonstratief naar boven gevouwen.

Niets ligt me verder, dan met een eerbiedwaardige overtuiging te spotten. Maar wat heeft dit alles nu met kunst te maken? De kleurtjes van Mevr. De Roode's schilderijen blijven onder dat alles vroolijk genoeg. Heldere ultramarijntjes en poeslieve roodjes maken haar armhuis tot een bijna-blijgeestig verblijf. Ik wil niet zeggen, dat deze schilderes de schrijnende misère van al die ongelukkigen niet voelt; ik ben zelfs zeker van het tegendeel... Doch wie voor haar werk staat, wordt daar maar weinig van gewaar; de bourgeois gaat niet minder satisfait heen, dan hij er gekomen is. Mogelijk zelfs neemt hij de troostrijke overtuiging mee, dat het nog zoo kwaad niet is in een wel hol, maar schortenbont-kleurig gesticht

« van den arme » verzorgd te worden. En daaraan is de ultramarijn-blauwe formule van Mevr. De Roode schuld!

Dat verscheiden teekeningen (al doet het roode en zwarte krijt een beetje zonderling-onderwets aan) van een respectabel kunnen blijk geven, is maar een schrale vergoeding voor wat de schilderes in gebreke is gebleven te leveren: een aanklacht in beeld (zonder enquête-onderschriften) tegen een maatschappij, die misère van allerlei aard in de grootste gemoedsrust laat voortbestaan, zoolang haar rustige rust niet bedreigd wordt.

R. J.



KUNSTVEILINGEN



VEILING VAN OUDE SCHILDERIJEN BIJ FRED. MULLER & C°, TE AMSTERDAM VAN 28 TOT 29 APRIL 1908 Meer dan 350 schilderstukken werden weder in de Doelenstraat geveild. Van deze verzameling vormden de vrouwelijk-sierlijk gecomponeerde en coloristisch zeer aantrekkelijke *Twee drinkers* van Judith Leyster (n° 70), een prachtig groot zeegezicht van van Goyen (n° 41) en een important hoewel niet in alle deelen even stemmig landschap van Salomon Ruysdael de hoogte-punten:

Ziehier eenige hooge prijzen:

C. Dusart, *Dorpsfeest* (n° 38), *f* 4500; J. van Goyen, *gezicht op de Zuiderzee* (n° 41), *f* 21100; *gezicht op Leiden* (n° 42). *f* 2200; *Het Fregat* (n° 43), *f* 2350; Th. de Keyzer, *Mansportret* (n° 68), *f* 3025; Judith Leyster, *Twee drinkers* (n° 70), *f* 6000; Hollandsch Meester, *Vredescongres te Nymegen* (n° 83), *f* 6000; A. van der Neer, *Maneschijn* (n° 98), *f* 2550; S. Ruysdael, *Landschap met een slot* (n° 113), *f* 11500; *Dorp in een vlakte* (n° 114), *f* 2400; J. Vrel, *Straatje* (n° 144), *f* 2700.



VEILING VAN ANTIQUITEITEN EN KUNSTVOORWERPEN, EN VAN DELFTSCH AARDEWERK, BIJ FRED. MULLER & C°, TE AMSTERDAM VAN 28 APRIL TOT 1 MEI 1908 Slechts enkele prijzen: n° 559, een groepje in Höchst-porcelein, 40 cent. hoog, *f* 10000; n° 560, een andere groep, eveneens Höchst, *f* 3050 en n° 558, een derde groep van hetzelfde maaksel, *f* 1425.

Voor Oud-Delftsch: n° 199, een kannetje, *f* 820; n° 262, geribde, door Pynacker in kleuren gedecoreerde schotel, *f* 850; n° 264, een scheerbekken, *f* 800; n° 286, een zeer vroeg bordje. met geel en groen gedecoreerd, *f* 296.

In drie, op de bij Fred. Muller gewone wijze royaal uitgegeven en rijk geillustreerde catalogi, werden de Oude schilderijen, de Antiquiteiten, het Delftsch aardewerk, beschreven.

VEILING VAN MODERNE SCHILDERIJEN, AQUARELLEN EN TEEKENINGEN, BIJ FRED. MULLER & C°, TE AMSTERDAM DEN 12en MEI 1908 Deze veiling was wel van een mindere qualiteit dan die der oude schilderijen. Toch werden eenige goede prijzen betaald.

Jozef Israëls, *Moederzorgen* (n° 162), *f* 3575; V. Maris, *stukje weide* (n° 182), *f* 3100; *Vochtig weder*, aquarel (n° 183) *f* 705; A. Neuhuys, *Vader en moeder*, (n° 197), *f* 5250; J. H. Weissenbruch, *Vaart in de schemering*, aquarel (n° 248), *f* 2450.

De reeks van 100 in een afzonderlijken catalogus beschreven en in losse bladen gereproduceerde bijbelsche voorstellingen, was voornamelijk van belang omdat ze een kleine lezing (aquarel) van Jozef Israël's schilderij in het Stedelijk Museum te Amsterdam, David en Saul, en drie zeer primitief aandoende, zeer sterke teekeningen van Segantini bevatte. De aquarel van Israël (n° 40), bracht *f* 1500 op; de teekeningen van Segantini, n° 73, *De zondebok*, *f* 790; n° 74, *Maria, zuster van Mozes, uitgesloten uit het kamp*, *f* 1350 en n° 75, *Rahab de spionnen verbergend*, *f* 740.

BTS.



INHOUD VAN DEEL XIII

(ZEVENDE JAARGANG — EERSTE HALFJAAR — 1908)

KUNSTBERICHTEN

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

PLATEN

N. B. De cijfers met * gemerkt geven de bladzijden aan tegenover dewelke de platen buiten tekst moeten tusschengevoegd worden.

Tekstversiering in hout gesneden door Ed. Pellens.
Omslag in hout gesneden door G. W. Dijsselhoff.



Gedrukt door

J.-E. BUSCHMANN

te Antwerpen.

